

Åsil Bøthuns samtidskunst og det baudrillardske simulakret

*En undersøkelse av det simulakrale i et utvalg
installasjoner*

Thea Støren



Masteroppgave i Kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk.
Det humanistiske fakultet

Veileder: Professor Bente Larsen

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2015

© Thea Støren
Oslo, juni 2015

Tittel:

Åsil Bøthuns samtidskunst og det baudrillardske simulakret
En undersøkelse av det simulakrale i et utvalg installasjoner

Lenke på DUO:

<http://www.duo.uio.no>

Trykk:

Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	1
2. Om simulakre-begrepet	8
2.1 Jean Baudrillard	12
2.2 Simulakre og simulasjoner	12
2.3 Konsumpsjonens sosiale logikk	15
2.4 Det funksjonelle systemet	16
2.5 Resirkulasjon	17
2.6 Kunstens posisjon	18
2.7 Transestetikk	21
2.8 Kunstkonspirasjonen	21
2.9 Om teoretisk inngang	23
3. Åsil Bøthun	25
3.1 <i>Intentional Objects</i>	27
3.2 <i>Skulpturbiennale</i>	29
3.3 <i>Deluxe Family</i>	30
3.4 <i>Accomodating</i>	30
3.5 Om utstillingene	31
4. Hyperreelle miljøer	33
4.1 Tegnsystemer	34
4.2 Personalisering	37
4.3 Resirkulasjon	38
4.4 Virkeligheten i konsumpsjonssamfunnet	41
4.5 Oppsummering	42
5. Interiøret	43
5.1 Det moderne interiøret: <i>Accomodating</i> og <i>Deluxe Family</i>	43
5.2 Mennesket som interiørdesigner	45
5.3 Samtidens hjeminnredning	46
5.4 Oppsummering	49
6. Kroppen	50
6.1 Den funksjonelle kroppen	50
6.2 Den feminine modellen	52
6.3 Kroppen som moralsk imperativ	53
6.4 Oppsummering	55
7. Kunst i simulakrets æra	56
7.1 Kunstens forsvinning	56
7.2 Baudrillards smak	58
7.3 Kunstens overskridende potensial	60
7.4 Avslutning	61
Bibliografi	62
Figurer	68

1. Innledning

There is all around us today a kind of fantastic conspicuousness of consumption and abundance, constituted by the multiplication of objects, services and material goods, and this represent something of a fundamental mutation in the ecology of the human species. Strictly speaking, the humans of the age of affluence are surrounded not so much by other human beings, as they were in all previous ages, but by **objects**. Their daily dealings are now not so much with their fellow men, but rather – on a rising statistical curve – with the reception and manipulation of goods and messages.¹

-Jean Baudrillard, *Consumer Society* (1970)

I sine utstillinger og installasjoner gjenskaper samtidskunstneren Åsil Bøthun miljøer vi er godt kjent med, den eksklusive butikken, treningssenteret og hjemmet, med en surrealistisk og humoristisk vri. I disse miljøene presenterer hun minutiøst utførte kopier av velkjente objekter en forbinder med eksklusivt design innen klesmote, kosmetikk, kropp og interiør. Det er ikke alltid klart hvilke objekter som er reelle readymades og hvilke som er Bøthuns håndlagede kopier. Samtidens konsumpsjonskultur og kroppskultur synes å være sentrale temaer.

I min undersøkelse vil jeg ta for meg et utvalg utstillinger av Bøthun hvis illusjonistiske appropriasjoner formulerer kommentarer til fenomener i samtiden. Appropriasjon viser til en kunstnerisk praksis eller teknikk som går ut på å anvende eller sitere et allerede eksisterende materiale.² Ofte med den hensikt å rette fokus mot selve lånehandlingen og/eller for å kommentere opprinnelsesstedet for lånet.³ Bøthun «stjeler» ikke bare patenterte designs, hun frarøver også objektene den opprinnelige bruksfunksjon som har definert dem. Med referanser til kjente og dagligdagse arenaer presenterer hun objekter som tydelig er redusert til tegn, som ikke er annet enn sine malte overflater, uten substans og tømt for mening.

Jean Baudrillards begreper om simulakre og hyperrealitet utgjør oppgavens teoretiske omdreiningspunkt. Hans semiotiske tilnærming til objekter vi omgir oss med i hverdagen synes nærliggende som verktøy i en undersøkelse av Bøthuns utstillinger. Hennes installasjoner stimulerer til ontologiske spørsmål omkring konsumpsjonsobjektet, kroppen og kunsten. Dette er temaer som generelt har preget nyere kunsthistorie, hvor 1960-tallets popkunst og 1980-årenes postmoderne simulasjonskunst fremtrer som nærest beslektet med Bøthuns utstillinger. Til sammenligning tok Baudrillard, i sine sosiologiske og filosofiske

¹ Jean Baudrillard, *The Consumer Society. Myths and Structures*, (London, SAGE Publication Ltd, 2012), 25

² Tina Hanssen, «Appropriasjon», Stor norske leksikon, sist oppdatert 26.09.2012, hentet 20.05.2015, <https://snl.no/appropriasjon>

³ Crispin Sartwell, «Appropriation», Oxford Reference, Encyclopedia of Aesthetics, publisert 2014, hentet 20.05.2015, <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199747108.001.0001/acref-9780199747108-e-39>

analyser, utgangspunkt i konsumpsjonsobjektet (*The System of Objects*, 1960), kroppen (*The Consumer Society*, 1970) og kunsten («The Conspiracy of Art», 1996) i sine beskrivelser av skiftet i hvordan virkeligheten realiseres og erfares i et postindustrielt og mediesaturert samfunn. Baudrillards begrep om simulakre kan innenfor kunstens område ses i sammenheng med popkunsten som anvendte konsumpsjonsobjekter som billedmateriale og masseproduserte verkene i det som kunne anses som en destruksjon av kunsten og kunstnerisk virksomhet. Hal Foster beskriver popkunsten som en tilbakevending til simulasjon i *The Return of the Real*:

Pop art might appear less as a return to representation after abstract expressionism than as a turn to simulation—to the serial production of images whose connection to originals, let alone resemblance to referents, is often attenuated.⁴

Arthur Danto skrev i *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*:

Nothing need mark the difference, outwardly, between Andy Warhol's Brillo Box and the Brillo boxes in the supermarket... as far as appearances were concerned, anything could be a work of art, and it meant that if you were going to find out what art was, you had to turn from sense experience to thought.⁵

Problemet omkring mulighet for autentisitet og forholdet mellom virkelighet og representasjon både innenfor kunstens sfære og innen andre entiteter som kropp og personlighet i en postindustriell og mediesaturert virkelighet, blir videre behandlet av simulasjonskunstnerne på 1970, 80- og 90-tallet. I Norge er Vigelandsparken betegnende hva gjelder ideen om den klassiske idealkroppen og forestillingen om den autentiske kroppen som en harmoni mellom kropp og sjel, hvor et sunt og sterkt legeme var tegn på en sunn sjel. Denne harmonien mellom det indre og det ytre brister i modernismen og i postmodernismen. Hannah Wilkes *Starification Objects Series*, Cindy Shermans *Untitled Film Stills*, Charles Rays *Male Mannequin* og ORLANs *The Reincarnation of Saint-ORLAN* representerer verk hvor kroppen som autentisk enhet i et stadig mer konformt, mediesaturert samfunn problematiseres.

Bøthuns kunst inngår i denne dialogen knyttet til kroppen. I sine installasjoner inndrar hun også hjemmet og interiøret. Her møtes det reelle og etterligningen på slike måter at det er vanskelig å skille det ene fra det andre, hvorigjennom hun særlig aktualiserer Baudrillards begreper om simulakre og hyperrealitet slik de fortrinnsvis kommer frem i tidlige verker som *The System of Objects*.

⁴ Hal Foster. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (London: The MIT Press, 1996), 104

⁵ Arthur C. Danto. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 13

Med dette som utgangspunkt lyder problemstillingen som følgende:

- Hvilke fenomener i samtiden synes Bøthuns installasjoner å kommentere og hvordan kan hennes kunst ses i lys av Baudrillards simulakre-begrep?

Jeg tar altså utgangspunkt i Baudrillards teori om simualkre og hyperrealitet for å besvare problemstillingen, slik han formulerer den i de ovennevnte verkene samt *Simulacra and Simulation* (1981). Bøthuns installasjoner vil især diskuteres i lys av de baudrillardske begreper om *funksjonalitet*, *personalisering*, *resirkulasjon*, *simulasjon*, *transestetikk* og de mer overgripende termene om *simulakre* og *hyperrealitet*. Hva disse begrepene innebærer vil jeg gjøre rede for i første kapittel. Å gi en fullstendig dekkende utlegning av Baudrillards ulike begreper faller utenfor oppgavens rammer. I stedet vil begrepene anvendes i den grad de er relevante i diskusjonen.

Baudrillards begreper kan ofte fremstå mer som retoriske virkemidler i tekstene enn som konkrete termer med klare definisjoner, slik at de som analytiske verktøy kan oppfattes noe utflytende. Gjennom språket han benytter søker han å simulere tilstandene i det nye hyperreelle samfunnet som karakteriseres av en overflod av tegn og betydninger. Som postmodernist søkte han ikke eviggyldige sannheter da han gikk ut ifra at slike absolutter ikke fantes. Det var ikke viktig at ideene hans skulle kunne verifiseres. I et intervju med Truls Lie forklarer Baudrillard at han er seg bevisst den paradoksale retorikken i sine tekster, en retorikk han finner overgår sin egen sannsynlighet:

«Begrepene er med vilje overdrevne. Hvis det ikke finnes noen sannhet, må vi gå videre, bakenfor det metafysiske scenariet av subjekter og objekter. I skriftene mine ønsker jeg å se hva som skjer etter de forskjellige tings og sannheters slutt, og det kan bare gjøres i form av tenkte eksperimenter.»⁶

For å undersøke hvordan Bøthuns installasjoner forholder seg til den samtiden kunsten står i, vil jeg trekke frem hennes referanser til hjemmet og kroppen. Her står særlig Baudrillards *The System Of Objects* og *The Consumer Society* sentralt. Slik Baudrillard peker på fenomener i samtiden og baserer analysene på materiale hentet fra ulike områder, deriblant fjernsynets programinnhold, litteratur, ukeblader og vitenskapelig teori vil også jeg diskutere Bøthuns kunst i relasjon til både populærkulturelt medieinnhold så vel som forskningsbasert materiale. Bøthuns egne erfaringer og tolkninger fra undersøkende «feltarbeid» hun har gjort i forbindelse med utstillinger vil også bli inntrukket.

Bøthuns utstillinger har blitt hyppig omtalt i kunsttidskifter, aviser og galleri-nettsteder, men det er så langt ikke skrevet noe omfattende om hennes kunstneriske

⁶ Truls Lie, «Kunsten å forsvinne» i *le monde diplomatique*, hentet 12.04.2015, <http://www.lmd.no/?p=1540>.

produksjon, og heller ikke noe hvor installasjonene undersøkes eksplisitt i lys av simulakrebegrepet. Tone Lyngstad Nyaas, konservator og kunsthistoriker ved Haugar Vestfold Kunstmuseum, har imidlertid tangert temaet i katalogteksten til utstillingen *Visning* ved Drammen museum i 2004. Her beskriver hun Bøthuns objekter som stimulerende «til filosofiske tanker om kunstverkets ontologi» og problematiserende «over forholdet mellom mimesis og virkelighet, kunstens stedfortredende funksjon.»⁷

Mona Pahle Bjerke, kunsthistoriker -og -kritiker for NRK, skrev om Bøthuns utstilling for Akershus kunstsenter, *The Rabbit Hole* i 2014, at hun viser «viktige og forstemmende symptomer som preger vår virkelighet: Vår gjenstandsbesettelse, vårt bulimiske konsum, og vår kostbare identitetsbygging.»⁸

Kunsthistoriker Ingvild Krogvig skrev i *Tingenes uutholdelige letthet* for Morgenbladet om utstillingen *Intentional Objects* i 2013 at «dette er kunst som lurte øyet på en så overbevisende måte at man raskt begynner å nærme seg alt i gallerirommet som potensielle kunstverk» og at «Bøthuns absurde verden av varekopier dypest sett har noe melankolsk over seg [...] det er som om disse vakre, men ubrukelige objektene henter til tomheten som oppstår når det ellers så uregjerlige begjæret kanaliseres inn i håndfaste og kontrollerbare eiendeler».⁹

I Bøthuns egen hovedfagsoppgave fra 2001 ved Kunsthøgskolen i Oslo, etablerer hun en basis for sitt kunstnerskap, den feminine rollen, hjemmet og de hjemlige objektene, som ifølge hun selv stadig lar seg spore i nye utstillinger.¹⁰ Redaktør for *Kunst pluss*, Sten Nilsen skriver i «Å begripe hjemmet» (2010) om Bøthuns illusjonistiske objekter at «Opplevelsen av å oppdage et verk på denne måten skaper usikkerhet. Møtet med verket blir en gradvis erkjennelse av at objektet består av noe annet enn det som kan betraktes som en del av virkeligheten.» Nilsen forteller også om hvordan middelklassehjemmet fremstår hos Bøthun som utsatt for trusler fra ytre påvirkninger, som forsøkes kontrolleres og gjøres håndterbare.¹¹ For å undersøke om Bøthuns interiørinstallasjoner kan gjøre seg aktuelle i samtiden trekkes

⁷ Tone Lyngstad Nyaas, *Visning*, Drammen Museum, 2004. 29.05.2015.

<http://asilbothun.com/pdf/Visningtekst.pdf>

⁸ Mona Pahle Bjerke, «Kunstig og kulørt» *NRK Kultur og underholdning*. 10.01.2014.

<http://www.nrk.no/kultur/kunstig-og-kulort-1.11459697>.

⁹ Ingvild Krogvig, «Tingenes uutholdelige letthet», *Morgenbladet*. 17.01.2013.

http://morgenbladet.no/kultur/2013/tingenes_uutholdelige_letthet#.VUXy2FzVuvv.

¹⁰ Åsil Bøthun, *Hjemmefronten*. Hovedfagsoppgave ved institutt for farge. SHKS, KHIO. Des. 2001. <http://asilbothun.com/pdf/Hjemmefronten.tekst.pdf>.

¹¹ Sten Nilsen, «Å begripe hjemmet» *Kunst+* (2010) 03.05.15.

<http://asilbothun.com/pdf/artikkel%20norske%20kunstforeninger.pdf>.

frem blant annet Eva Remes *Hverdagsbilder – Selvbilder, om hjemmet som arena for estetisk praksis* (1994) hvor det gjøres rede for norske interiørdiskurser, historiske og samtidige. Inger Kristin Nyholts hovedoppgave i sosiologi i 2007, *Hjem kan ikke kjøpes. Kvinners strategier og forståelser av hjeminnredning*, vil også belyses. Dette er en kvalitativ undersøkelse av hvordan et utvalg kvinner i etableringsfasen forholder seg til innredningen av hjemmet. Nyholt spør blant annet om hvordan interiøret kommuniserer hvem vi er, både til oss selv og andre.

Det første kapittelet er en introduksjon til simulakre-begrepet hvor jeg viser til den tidligere forskningen som synes mest relevant i en diskusjon av simulakret i et kunstperspektiv. Verker som trekkes frem er Michael Camilles *Simulacrum*, Roland Barthes' *That Old Thing Art* og Gilles Deleuzes *The Simulacrum and Ancient Philosophy*. Verker som er relevante i forhold til simulakre-begrepet slik det behandles i denne oppgaven, men som det ikke direkte refereres til, er blant andre Fredric Jamesons toneangivende *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*.¹² Her trekker han på Baudrillards konsept om simulakret i en beskrivelse av et dystopisk postmoderne samfunn som har mistet all historisk tilknytning; det eneste som står tilbake er en kjølig fascinasjon for samtiden. I følge Jameson har postmoderniteten transformert alt til pastisj egnet for reifikasjon og konsumpsjon hvilket resulterer i et kapitalismeinfluert hegemonisk tankesett.

I *Mellem maskerade og simulakrum*¹³ peker Britta Timm Knudsen på at simulakre-begrepet er viktig hva gjelder bildekomponenten i identitetsdannelsen slik psykoanalytikeren Eugénie Lemoine-Luccioni beskriver den. Dette fordi simulakrum er betegnelsen på det som skjer når jeget forenes med sitt eget jeg-ideal. I speilstadiet konfronteres barnet med en fullkommenhet som det hele tiden vil forsøke å imitere. Barnet ser i speilet en perfekt helhet, men den manglete kroppskontrollen samsvarer ikke med dette bilde. For å løse konflikten, identifiserer barnet seg med speilbildet. Når jeget da forenes med sitt eget idealbilde vil ikke lenger identiteten bli forstått som avstand og mangel, men som noe en kan iscenesette på den egne kroppen. På denne måten skjer det en tydelig overdrivelse eller parodisk appropriasjon av et idol eller et ideal på egenkroppen. Hos Knudsen er kvinnens maskerade sofistisert da den er et vitne om at hun er seg bevisst sin ikke-essensielle eksistens. Hun tar ikke for gitt en essensiell eksistens, men fortolker sitt vesen gjennom bilder.

¹² Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism* (Durham NC: Duke University Press, 1991)

¹³ Britta Timm Knudsen, «Mellem maskerade og simulakrum». I *Maskerade –teori, tekst, bilder*, 30-48. Red. av Charlotte Engberg og Bodil Marie Thomsen (Århus: Århus universitetsforlag, 1992)

I Donna Haraways *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* er ideen om kyborgen et eksempel på simulakrum. I denne sammensmeltningen av menneske og maskin imploderer tradisjonelle dikotomier som kvinnelig og mannlig. Kyborgen eksisterer som simulasjon foruten en original, hvilket er definisjonen av simulakrum. Hvis den menneskelige formen kan endres og muteres etter forgodtbefinnende kan en reise spørsmål om selve definisjonen på hva det vil si å være menneske. Fremfor å beskrive en ny simulakresaturert virkelighet som forstemmende, slik Baudrillard og Jameson gjør, ser Haraway potensialer og fordeler. Hun konkluderer i sitt manifest med å proklamere at: «I would rather be a cyborg than a goddess.»¹⁴

Hva gjelder undersøkelsen av Bøthuns referanser til kropp i utstillingene, vil først og fremst Baudrillards teorier om kroppen i det hyperreelle, slik den beskrives i *Consumer Society*, behandles, men jeg vil også se det i sammenheng med eksempler fra samtidens medieinnhold og Bøthuns egne erfaringer fra hennes undersøkende arbeid. Haraway og Knudsens ideer om den kvinnelige kroppen som simulakrum er interessante i forhold til Bøthuns installasjoner, men semiotisk psykoanalyse og det strengt feministiske perspektivet faller utenfor oppgavens omfang. Det bør dog nevnes at Baudrillard var inspirert av Lacans psykoanalyse i sine tidlige verker og at han også er blitt tillagt feministiske siktemål.

Opgaven er i seks deler, foruten innledningskapittelet. Kapittel 2 består av en introduksjon til simulakre-begrepet hvor jeg i hovedsak trekker på Michael Camilles tekst i *Critical Terms for Art History*, "Simulacrum". Her vil det også gjøres rede for hvorfor nettopp Baudrillards idé om simulakret kan synes mest hensiktsmessig i en undersøkelse av Bøthuns installasjoner. Deretter introduseres Jean Baudrillards teori om simualkre og hyperrealitet, og termene han benytter for å beskrive skiftet i hvordan virkeligheten realiseres og erfares. Kapittel 2 er en ren redegjørelse for teori, nødvendigvis farget av min tolkning av den, og fungerer som en introduksjon til begrepene som anvendes i undersøkelsen av Bøthuns utstillinger.

Kapittel 3 er en beskrivelse av de utvalgte utstillingene, delvis preget av en selvstendig beskrivelse og delvis etter Bøthuns egne synspunkter. I kapittel 4 analyseres materialet i lys av Baudrillards begreper om *funksjonalitet*, *personalisering*, *resirkulasjon*, *simulasjon* og *simulakre* og *hyperrealitet*, som er blitt introdusert i kapittel 2. I dette kapittelet, *Hyperreelle miljøer*, blir begrepene anvendt mer generelt på installasjonene. I

¹⁴ Haraway, Donna, «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», i *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, 149-181 (New York: Routledge, 1991), 175

kapittel 5 og 6 vil henholdsvis Bøthuns referanser til interiøret og kroppen ses i lys av begrepene Baudrillard benytter for å beskrive simulakre-teorien. Disse undersøkelsene bygger på analysen i kapittel 4 og begrepene blir anvendt mer spesifikt på installasjonene. Her vil også Bøthuns tematikk, så vel som Baudrillards teori, ses i en samtidsmessig kontekst.

I kapittel 7 vil det avslutningsvis undersøkes hvordan en simulakral lesning av Bøthuns kunst kan forholde seg til Baudrillards posisjonering av kunsten.

2. Simulakrum

Kunsthistorikeren Michael Camille (1958-2002) kastet lys over den klassiske forestillingen om simulakret i sin artikkel «Simulacrum» i *Critical Terms for Art History*. Den latinske termen *simulacrum* ble først introdusert i Platons greske dialoger, her blir det gjerne oversatt til *fantasibilde* eller *skinn*. Et simulakrum er en kopi foruten en modell eller en original, og problematiserer dermed muligheten til å skille mellom virkelighet og representasjon. Simulakret rokker ved oppfatningen om at en kopi nødvendigvis må komme etter en modell.¹⁵

Platon søkte å differensiere mellom essens og tilsynekomst, idé og bilde, forklarer Camille. Ideen som den sanne virkelighet og mistroen til «imitatoren» er grunnen til forvisningen av malere fra idealstaten. Maleren eller imitatoren kunne ikke ha kunnskap om virkeligheten da han var skaperen av fantasibilder.¹⁶ Simulakret er ikke bare et ubrukelig bilde, det er en misvisning og perversjon av imitasjon i seg selv – en falsk likhet. Platon beskrev dette i en sekvens i Sofisten hvor Theaetetus og den Fremmede diskuterer skapelsen av bilder hvor de skiller mellom skapelsen av likheter («eikons») og skapelsen av skinnbilder («phantasms»). Likhetsmessig skapelse dreier seg om å lage en kopi som er lik originalen i alle tre dimensjoner, men skulptører og malere som lager verk i kolossal størrelse manipulerer ofte proporsjonene for å tilpasse verket til en betrakters perspektiv. Det er ikke «riktige» proporsjoner, men utformet for å gjøre det vakkert for en betrakter. Slik at et ikon er «noe annet, men lik», mens skinnbildet eller simulakret bare tilsynelatende er lik det den kopierer gitt «stedet» den ses fra, gjengir Camille.¹⁷ I en forstand bruker simulakret vår oppfatning av virkeligheten mot oss, den skaper en falsk likhet som produserer på en eksakt måte vår erfaring av noe reelt, slik at vi ikke oppdager falskheten i imitasjonen. Det er betrakterens posisjon som gjør at en statue, som er «ulik» og uriktig proporsjonert i virkeligheten, ser «lik» ut, og mer vakkert proporsjonert fra et visst utsiktspunkt. Fra begynnelsen av dreide simulakret seg altså ikke bare om skapere av bilder, men også deres betraktere, poengterer Camille.¹⁸ Det gir navn til en manipulasjon av sansene våre som transformerer det urealistiske til det troverdige.

¹⁵ Michael Camille, «Simulacrum» i *Critical Terms for Art History*, red. Av Robert S. Nelson og Richard Shiff, 31-44, (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 31

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Op.cit., side 32.

¹⁸ Ibid.

Camille forteller i «Simulacrum» at helt siden Platon, har teori og praksis innenfor den visuelle kunst vært grunnet i en relasjon mellom det virkelige og dets kopi. Denne dualiteten har formet kunsthistoriefaget i retning av historien om «en erobring av det virkelige», fra Vasaris *Lives of the Artists* til E. H. Gombrichs *Art and illusion*. Simulakret har blitt undertrykt i denne historien om representasjon fordi det truer selve idéen om representasjon. Dette fordi det bryter ned dikotomier som modell og kopi, original og reproduksjon. Det mimetiske bildet har fungert som en bekreftelse av det virkelige og simulakret som dets negasjon. Dette er grunnene til at begrepet i middelalderen og oldtidens diskurs nesten alltid var brukt med negativt fortegn, for å beskrive ting som var usanne eller falske.¹⁹

På 1960-tallet fikk simulakre-begrepet sin renessanse. Det ble igjen aktualisert under omstendigheter av nye teknologier, et ekspanderende informasjonssamfunn, forøkning av bilder og tegn i de daglige omgivelser, og medfølgende forandringer i skapelsen av kunst og definisjonen av den.²⁰ De franske filosofene implementerte simulakret i teorier om språk og poststrukturalistisk filosofi og på samme tid, tilsynelatende uavhengig av franskmennene, begynte popkunst og andre kunstbevegelser i USA og Storbritannia å behandle det «falske» i maleri og skulptur. Innen åttitallet var filosofier om simulakret blitt eksportert til New York og tilført kunstobjektet. Kunsttidsskrifter som *Artforum* og *October* presenterte tekster av teoretikere som Baudrillard og Deleuze og konstituerte en radikal ny kunstdiskurs.²¹ Filosofer, kritikere og kunstnere returnerte med dette til simulakre-begrepet og anvendte det i undersøkelser av postmoderne kunstpraksiser og i teorier om representasjon.²²

Barbra Kruger, Sherrie Levine, Louise Lawler og Cindy Sherman er blant de postmoderne kunstnerne som på 70- og 80-tallet var fascinert av hvordan informasjonskulturen brakte med seg et skifte i forholdet mellom realitet og representasjon. Det ble påstått at representasjonen ikke lenger kommer etter noe reelt, at den ikke er som en imitasjon av noe reelt. De fant at representasjonen heller kommer forut for realiteten og konstruerer den. I sammenheng med troen på medienes makt i denne perioden,²³ ble det lekt med tanken om at våre «virkelige» følelser er en imitasjon av de vi opplever hos skuespillere på TV, eller hos karakterer i en bok, at våre «virkelige» begjær er diktert av reklamebransjen

¹⁹ Op.cit., side 31.

²⁰ Ibid.

²¹ Op.cit., side 34.

²² Op.cit., side 31.

²³ Bryant Jennings, *Fundamentals of media Effects*, 1st ed. (New York: McGraw-Hill Higher Education, 2002)

og at våre «virkelige» politiske standpunkter har nedfelt seg i oss gjennom nyhetene på TV og politiske helter i filmene. Opplevelsen av et «virkelig selv» er en uordnet sammenkomst og repetisjon av disse tilegnelsene. For å tilnærme seg strukturen hvor representasjonen kommer forut for dens referent, undersøkte denne gruppen kunstnere bildekulturen: dens basis i mekanisk reproduksjon, dens funksjon som seriell repetisjon, dens status som kopi uten en original.²⁴

Roland Barthes' undersøkelse av popkunsten i hans essay fra 1980 *That Old Thing*, *Art* bærer preg av den nyvunne interessen for simulakret i både kunst og filosofi:

[...] Popkunstens objekt [...] er hverken metaforisk eller metonymisk. Det fremstår som avskåret både fra sin bakside og sine omgivelser; og kunstneren for sin del befinner seg ikke bak sitt verk, selv er han uten bakside; han er ikke annet enn sine maleriers overflate: intet signifikat, ingen intensjon noe sted.²⁵

Barthes hevdet at popkunsten, som approprierer elementer fra reklame, tegnefilm og den repetitive popmusikken, er en ontologisk kunstform, i den forstand at den presenterer for betrakteren læren om tingenes vesen i en massekultur.²⁶ Han finner at denne overflatiske kunsten gjør seg gjeldene i det han kaller den nye Naturen, som ikke lenger handler om den botaniske eller humane, men som i popkunstens samtid utgjør en hordementaltitet i en massekultur. Det moderne objekt er ikke er annet enn manifestasjonen av en sosial kode, og popkunsten presenterer det faktiske objekt på en hordementaltitets premisser. Barthes tolker portrettene til Warhol som bilder av identiteter uten personligheter,²⁷ jamfør *Ten Marylins* (1962) og *Liz* (1964). Disse identitetene gjør seg gjeldene i en tid hvor stereotypen blir regnet som det faktiske av en hordementaltitet i en massekultur.

[...] Dette er en dristig bevegelse av tanken (eller av samfunnet); det er ikke lenger faktumet som omformes til bilde (hvilket egentlig er metaforens bevegelse, som menneskeheten i århundrer har benyttet seg av for å lage poesi), men bildet som blir et faktum. [...] Ikke bare er de objekter popkunsten fremstiller faktiske, de legemliggjør endog selve begrepet faktisitet, hvormed de mot sin vilje på nytt begynner å betegne: De betegner at de intet betegner.²⁸

Slik som hos de ovennevnte kunstnerne får popkunsten hos Barthes en kritisk dimensjon da den kommenterer opprinnelsesstedet til appropriasjonene, nemlig populærkulturen, eller kanskje heller mentaliteten i massekulturen.²⁹ Barthes knytter en simulakral lesning av popkunsten til generelle negative kulturelle forandringer, som han finner pop'en kritiserer da

²⁴ Foster, Krauss, Bois, Buchloh, *Art Since 1900: Modernism Antimodernism Postmodernism* (London: Thames & Hudson Ltd, 2004), 47

²⁵ Roland Barthes, «Kunsten, denne gamle tingen» i *Tegnets tid – utvalgte artikler og essays* (Oslo: Pax Forlag A/S, 1994), 134

²⁶ Op.cit., 136

²⁷ Op.cit., 137

²⁸ Op.cit., 134

den fordrer en kritisk distanse til sitt objekt, ved å vise det rått og overflatisk, en distanse som også opprettholdes mellom verk og betrakter.³⁰

I *Kunsten i reproduksjonsalderen* postulerte Walter Benjamin at forandringen av fornemmelsen i vår tid kan forstås som auraens forfall, og at dette har sammenheng med samfunnsmessige betingelser som er knyttet til den stadig økningen av massenes betydning i samtidens liv. Han hevdet at for massene er det like viktig å bringe tingene romlig og menneskelig *nærmere* som å overvinne det unike ved dem ved å skape en reproduksjon. Benjamin fant at det å fjerne auraen, som følge av reproduksjon, kjennetegner en persepsjon som har en sans for det likeartede i verden. Det skjer en tilpasning av virkeligheten til massene hvor det likeartede triumferer.³¹ Simulakrum er ikke en term Benjamin benytter i 1936, men han behandler fotografiet og filmen som bildeproduksjoner hvor auraen fordufter og hvor relasjonen mellom modellen og dens kopi ikke blir prioritert.

I et essay publisert i 1967, *The simulacrum and Ancient Philosophy*, forsøker den franske filosofen Gilles Deleuze å «reversere platonismen» og med det gjøre simulakrebegrepet til en viktig kritisk og kunsthistorisk term for vår egen tid. Den platonske prioriteten hvor en modell nødvendigvis må komme før en kopi, blir hos Deleuze tilbakevist.³²

The copy is an image endowed with resemblance, the simulacrum is an image without resemblance. The catechism, so much inspired by Platonism, has familiarized us with this notion. God made man in his image and resemblance. Through sin, however, man lost his resemblance while maintaining the image. We have become simulacra. We have forsaken moral existence in order to enter into aesthetic existence.³³

For Deleuze handler ikke simulakret om problemet med å skille mellom essens og tilsynekomst, modell og kopi, men heller om å fjerne disse skillene fullstendig:

The simulacrum is not a degraded copy. It harbors a positive power which denies *the original and the copy, the model and the reproduction*. At least two divergent series are internalized in the simulacrum— neither can be assigned as the original, neither as the copy [...] There is no longer any privileged point of view except that of the object common to all points of view. There is no possible hierarchy, no second, no third [...] The same and the similar no longer have an essence except as *simulated*, that is as expressing the functioning of the simulacrum.³⁴

Deleuze behandlet simulakret med positivt fortegn, det sørget for nye forståelser av kunst som ikke privilegerte det unike og mystiske, og konstituerte et nytt system hvor betrakterens manipulasjon ble mer viktig enn underliggende ideer, dette stikk i strid med Platons idealer.

³⁰ Ibid.

³¹ Walter Benjamin, «Kunstverket i reproduksjonsalderen» (1936-1939) i Bale & Bø-Rygg (red.) estetisk teori, (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 219

³² Michael Camille, «Simulacrum», 33

³³ Gilles Deleuze, «The Simulacrum and Ancient Philosophy» i *The Logic of Sense*, red. av Constantin V. Boundas, overs. av Mark Lester, 253-265 (New York: Columbia University Press, 1990), 257

³⁴ Op.cit., side 262.

2.1 Jean Baudrillard

Den simulakrale lesningen av popkunsten hos Barthes, Deleuze og Baudrillard har til felles en oppfatningen om at denne strengt overflatiske kunstformen truer referensiell dybde så vel som subjektets indre. I *Pop: an Art of Consumption?*³⁵ er Baudrillard enig med Barthes i at pop'ens objekt mister sin symbolske mening og reduseres til simulakral overflate, men der Barthes og andre ser et avantgardistisk brudd hva gjelder representasjon,³⁶ og et kritisk potensiale i popkunsten, ser Baudrillard kunstverket som totalt integrert i tegnøkonomien på lik linje med et hvilket som helst annet konsumpsjonsobjekt.

Til forskjell fra Deleuze, som begrenset ideen om simulakret til estetikkens sfære, behandlet Baudrillard konseptet ikke bare i filosofisk forstand, men også som noe fundamentalt for samtidens sosiale og kulturelle forhold.³⁷ Med en tone som ligger nærmere Barthes' bekymring i *That Old Thing, Art*, utviklet Baudrillard en teori om en ny virkelighet totalt saturert av simulakre. For å beskrive dette skiftet i hvordan virkeligheten erfares trakk han frem eksempler fra sin samtidskultur, især forandringer av relasjoner til ulike objekter hvor konsumpsjonsobjektet, interiøret, kroppen og kunsten ble hyppig anvendt. Dette er elementer som Bøthuns utstillinger til stadighet også refererer til, slik at det er Baudrillards simulakre-begrep, eller snarere min tolkning av det, som anvendes i undersøkelsen av Bøthuns installasjoner. I det neste følger en introduksjon til Baudrillards teori om simulakre og hyperrealitet samt hans posisjonering av kunsten før materialet for min undersøkelse blir presentert i kapittel 3.

2.2 Simulakre og simulasjoner

The simulacrum is never that which hides the truth - it is the truth that hides the fact that there is none. The simulacrum is true.³⁸

-Ecclesiastes i Baudrillards *Simulacra and Simulation*

I «On Nihilism» beskriver Jean Baudrillard det 19.århundre og «moderniteten»;

The true revolution of [...] modernity, is the radical destruction of appearances, the disenchantment of the world and its abandonment to the violence of interpretation and of history.³⁹

Moderniteten var Marx' og Freuds æra hvor bakenforliggende strukturer i politikk, kultur og det sosiale liv ble ansett som biprodukter av økonomien, eller hvor alt ble forklart ut ifra

³⁵ Jean Baudrillard, *The Consumer Society*, 115

³⁶ Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (London: The MIT Press, 1996), 128

³⁷ Michael Camille, «Simulacrum», 37

³⁸ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, illustrert ny opptrykk (University of Michigan Press, 1994), 1

³⁹ Op.cit., side 160.

begjær eller det underbevisste. Modernitetens fortolker var i stand til å avdekke en tilsynekomst realitet, faktorene i de bakenforliggende strukturene som konstituerte det faktiske. Modernitetens revolusjon var derfor en menings revolusjon.⁴⁰ I det postindustrielle samfunnet har andre ting blitt styrende og Baudrillard regner seg som en del av en ny revolusjon, den postmoderne revolusjon i det 20. århundre;

I observe, I accept, I assume, I analyze the second revolution [...] which is the immense process of the destruction of meaning, equal to the earlier destruction of appearances.⁴¹

Hos Baudrillard er det postmoderne samfunnet tømt for mening, da mening krever en form for dybde, en skjult dimensjon, et usett men allikevel tilstedeværende fundament eller underliggende lag. I den postmoderne verden er alt synlig, transparent og eksplisitt, men allikevel høyst ustabil.⁴²

I *The Precession of Simulacra* beskriver Baudrillard en ny hyperrealitet hvor en konstant sirkulasjon av tegn i et stadig mer mediesaturert samfunn simulerer alternative virkeligheter i den grad at vi ikke lenger kan skille mellom virkelighet og fiksjon. Fiksjon og virkelighet krysses og veves inn i hverandre i et slikt omfang at mening er gjort ustabil. Det tidligere motsetningsforholdet mellom virkelighet og fiksjon har implodert, og han finner at den aktuelle virkelighet, nå er simulakrum.⁴³ Det er her det reelle ikke lenger eksisterer, og at tegnet på det får en stedfortredende funksjon.

Baudrillard var opptatt av den generelle kulturelle forandring i postmoderniteten der han så et gjennomgripende skifte hvor en reifikasjon av alle objekter har gjort seg gjeldende. I *The System of Objects* (1968), *The Consumer Society* (1970) og *Simulacra and Simulations* (1981) approprierte han semiotisk teori for å beskrive hvordan konsumpsjonsvarer, medier og teknologier betinger et univers av illusjon og fantasi hvor individet forsvinner i møte med konsumpsjonsverdier, medieideologier og rollemodeller.

I et strukturalistisk perspektiv konsumerer vi tegn (beskjeder, bilder) heller enn vareartikler i seg selv.⁴⁴ Baudrillards metode kan knyttes til den poststrukturalistiske retningen hvis hovedkarakteristikk er et oppgjør med tegnets representerende funksjon, en beskjeftiger seg heller med tegnenes selvrefererende relasjoner, slik at et tegn defineres i forhold til andre tegn og ikke hva det refererer til i virkeligheten. Baudrillards Frankrike på 1960-tallet var i rask endring, det var et ekspanderende informasjonssamfunn preget av

⁴⁰ Douglas Kellner, «Jean Baudrillard In The Fin-De-Millennium» i *Baudrillard: A Critical Reader*, red. av Douglas Kellner, (Cambridge, Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1994), 11

⁴¹ Op.cit., side 161.

⁴² Douglas Kellner, «Jean Baudrillard In The Fin-De-Millennium», 11

⁴³ Op.cit., side 2.

⁴⁴ Jean Baudrillard, *The Consumer Society. Myths and Structures*, (London: SAGE Publication Ltd, 2012), 61

modernisering, teknologisk utvikling, monopolkapitalisme og massekonsumpsjon. Han fant at etter disse omveltningene var ikke lenger tradisjonell marxisme aktuell, samfunnet var ikke lenger organisert rundt produksjon og konsum av varer, men heller *simulasjon* og et spill bestående av bilder og tegn: [Simulation] is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal.⁴⁵

Tilsynelatende bruker Baudrillard begrepene «simulasjon» og «simulakrum» litt om hverandre, men forskjellen er ikke større enn at «simulasjon» betegner en prosess, mens «simulakrum» betegner en ting, et bilde eller tegn, eller et fenomen som inngår i og samtidig er et resultat av simulasjonen. Tegnet betraktet som simulakrum innebærer at forholdet mellom tegnets innholdsside og uttrykksside har implodert. Roland Barthes så det tradisjonelle tegnet, signifikant + signifikat, som signifikant i et nytt tegn, nemlig myten. Signifikatet, eller *meningen*, er falsk, men like fullt aktuell og må dekonstrueres.⁴⁶ Ut ifra denne oppfatningen om tegnet eksisterer det fortsatt et forhold mellom signifikant og signifikat, en relasjon Baudrillard ser som implodert i det hyperreelle. Hyperrealiteten er en aktualitet når forskjellen mellom virkelighet og representasjon kollapser og vi ikke lenger er i stand til å se noe annet i tegnet, bildet eller varen, enn signifikanters bytteverdi i den kulturelle sfæren, og ikke i den reelle verden.

Et vanlig syn på verden er at den er fylt av ting som mennesker, planter og objekter. Vi tenker at disse tingene eksisterer i verden før ord er oppfunnet for å betegne dem. Dette hører fortiden til, ifølge Baudrillard. Den gamle strukturen «natur først, deretter kultur» er blitt reversert. Tegnene kommer forut for virkeligheten og konstruerer den. Et konkret eksempel: I en fjellkjede er det plassert en rekke reklametavler og tegn, selv tegn som beskriver den aktuelle fjellkjeden. Vi ser tavlene og tegnene først, deretter ser vi det naturlige landskapet. Alle forsøk på å reetablere fjellene, eller naturen, vil resultere i en videre tilsløring av det naturlige fordi vi vil bruke tegnene for å reetablere det. Dette fenomenet, reverseringen av natur-kultur til kultur-natur, finner Baudrillard i alle aspekter ved samfunnet. I den nye hypervirkeligheten er signifikant blitt viktigere enn signifikat, eller en kan si at virkeligheten trer i bakgrunnen til fordel for det som tradisjonelt var et tegn på virkeligheten. I det hele tatt har den fullstendige saturasjonen av simulakre gjort det umulig å ha en «autentisk» opplevelse, vi er alltid predisponert for noe gjennom tegnene på det;

The territory no longer precedes the map, nor does it survive it. It is nevertheless the map that precedes the territory—the *precession of simulacra*—that engenders the territory [...]⁴⁷

⁴⁵ Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, 1

⁴⁶ Roland Barthes, *Mythologies*, overs. av Anette Lavers, (New York: The Noonday Press, 1972), 113

⁴⁷ Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, 1

Det har skjedd et skifte hvor koder, modeller og tegn er organisatoriske elementer i en ny sosial orden hvor simulasjon regjerer. I dette nye hyperreelle, mer virkelig enn virkelige samfunnet, er identiteter konstruert gjennom appropriasjon av bilder og tegn, og koder og modeller betinger hvordan individer oppfatter seg selv og hvordan en omgås andre mennesker. Det er ikke en mangel på mening som konstituerer det hyperreelle konsumpsjonssamfunnet, men heller en overflod av tegn og betydninger. I Baudrillards hyperreelle verden har alle dikotomier som framtrede og være, overflate og dybde og subjekt og objekt, implodert i et integrert, selvproduserende univers av simulakre og simulasjoner.

Simulakret, slik Baudrillard beskriver det, setter spørsmålstegn ved selve ideen om en kopi og en modell eller original. Dette illustrerer han blant annet i en utlegning om hvordan en opplever et besøk i kjøpesenteret, eller «Hypermarkedet»;

No relief, no perspective, no vanishing point where the gaze might risk losing itself, but a total screen where, in their uninterrupted display, the billboards and the products themselves act as equivalent and successive signs.⁴⁸

Dikotomier som kopi/original og subjekt/objekt imploderer i en virkelighet hvor individet befinner seg i et immanent system av tegn betinget av en kode;

At the deepest level, [what] is at issue here [altså på kjøpesenteret/hypermarkedet], [is] the work of acculturation, of confrontation, of examination, of the social code, and of the verdict: people go there to find and to select object-responses to all the questions they may ask themselves; or, rather, they *themselves* come in response to the functional and directed question that the objects constitute. The objects are no longer commodities; they are no longer even signs whose meaning and message one could decipher and appropriate for oneself, they are *tests*, they are the ones that interrogate us, and we are summoned to answer them, and the answer is included in the question. Thus all the messages in the media function in a similar fashion: neither information nor communication, but referendum, perpetual test, circular response, verification of the code.⁴⁹

Konsumpsjon kan med dette sies å ha en bevarende eller bekreftende funksjon, den er et middel som samfunnsdeltakerne bruker for å bekrefte sin tilhørighet til systemet. Dette gjør de nettopp i kraft av å være forbrukere, ikke borgere.

2.3 Konsumpsjonens sosiale logikk

Baudrillard finner at hele diskursen om behov er basert på et naivt menneskesyn hva gjelder antagelsen om at mennesket har en naturlig tilbøyelighet til lykke;

Happiness, written in letters of fire behind the least little advert for bathsalts or the Canary Islands, is the absolute reference of the consumer society: it is the strict equivalent of *salvation*.⁵⁰

⁴⁸ Op.cit., side, 75

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Jean Baudrillard, *The Consumer Society*, 49

Lykken har i konsumpsjonssamfunnet en stor ideologisk kraft, og Baudrillard spør om hva slags lykke dette er. Han finner at ideologien om lykke ikke har sitt opphav i individets naturlige tilbøyelighet til å realisere lykke for seg selv, men har heller sitt opphav, sosialhistorisk, i det faktum at myten om lykke i moderne samfunn tar opp og rommer myten om likhet. For å være bæreren av den egalitære myten, må lykke være målbart, det må være en velvære som er målbar i form av objekter og tegn.⁵¹

Lykke som en indre opplevelse av glede som det ikke finnes noe bevis på, en lykke uavhengig av tegnene på den, er ekskludert fra konsumpsjonsidealet hvor lykke først og fremst er kravet om likhet, en likhet som må bekreftes av synlige tegn.⁵² Om det skjer en utjevning av forskjeller i konsumpsjonssamfunnet eller om det skjer en forstrekning av forutgående sosiale ulikheter er, ifølge Baudrillard, et falsk problem. Hvorvidt en er i stand til å bevise at konsumpsjonsmuligheter utjevnes når lønnsforskjeller minskes, når feriedestinasjonene er de samme, TV-programmene er de samme og når alle deler samme mote, betyr dette ingenting ifølge Baudrillard. Dette fordi en har lagt utjevning overfor forbruksvaren som prinsipp for problemet og dermed allerede har erstattet de virkelige problemene, og den logiske og sosiologiske analysen av disse, med streben etter objekter og tegn. En må undersøke myten om overflod med en logikk som ikke tilhører denne myten.⁵³

2.3 Det funksjonelle systemet

Baudrillard finner at for å kunne bli konsumert, må et objekt først bli et tegn. En konsumerer aldri objektets materialitet,⁵⁴ eller dets bruksverdi,⁵⁵ men objektet for dets abstrakte «forskjellighet»⁵⁶ – hvordan objektet som tegn markerer seg i forskjell fra andre tegn (mode of referentiality)⁵⁷ og ikke ut ifra dets materialitet eller bruksverdi hvor objektet ville ha blitt direkte erfart og derav ikke konsumert.⁵⁸ Konsumpsjonsobjektet får sin mening i en abstrakt og systematisk relasjon til alle andre tegnobjekter,⁵⁹ og blir en del av et kombinasjonssystem utelukkende i kraft av denne abstrakte forskjelligheten.⁶⁰ I hypervirkeligheten, hvor alt må omvandles til konsumpsjonsegnete modeller, går «betydningene» til objektene fra å være signifikater på et dypere nivå, til å bli del av et selvrefererende hyperreelt system av

⁵¹ Op.cit., side 50.

⁵² Ibid.

⁵³ Op.cit., side 51.

⁵⁴ Jean Baudrillard, *The System of Objects*, 218

⁵⁵ Jean Baudrillard, *The Consumer Society*, 61

⁵⁶ Jean Baudrillard, *The System of Objects*, 218

⁵⁷ Op.cit., side 221.

⁵⁸ Op.cit., side 219.

⁵⁹ Op.cit., side 218.

⁶⁰ Op.cit., side 221.

utseender basert utelukkende på spillet av signifikanter.⁶¹ Et objekts funksjonalitet er da ikke bruksverdi, men tegnverdi.⁶²

Funksjonalitet, innenfor dette systemet, har ikke noe med tilpasning til et mål å gjøre, men er heller noe tilpasset en orden eller et system:

[...] functionality is the ability to become integrated into an overall scheme. An object's functionality is the very thing that enables it to transcend its main 'function' in the direction of a secondary one, to play a part, to become a combining element, an adjustable item, within a universal system of signs.⁶³

Individet finner seg selv gjennom å manipulere innenfor grensene til et tegnsystem, i spillet av signifikanter, hvor alt må operasjonaliseres i overenstemmelse med dette systemet. Følgelig, gjennom dette funksjonelle imperativ, blir individet redusert til tegnverdi og bytteverdi, og som kropp, som overflate, er det frarøvet alle «bruksverdier», kvaliteter som det seksuelle, det gestikulerende og energiske, og gjennom denne abstraksjonen mister det sin rot i virkeligheten og forsvinner i en utveksling av tegn.⁶⁴

2.5 Resirkulasjon

Slik som mennesker pålegges å konstant «resirkulere seg selv» ved å skifte ut bilen, sine klær og eiendeler for å unngå sosiale sanksjoner, finner Baudrillard at også Naturen må forandres funksjonelt etter motebildets stadig skiftende krav. Det er fordi Naturen fungerer som *stemning* og *atmosfære* at den blir en del av det sykliske motebildet,⁶⁵ og derav også det immanente tegnsystemet hvor den mister sin semantiske substans. Den «virkelige» naturen trer i bakgrunnen til fordel for tegnet på den. Tegnene på Naturen, slik de leses gjennom ulike mediekkanaler, eller i byparker og hager, vitner om at den er gått tapt:

The 'rediscovery' of Nature, in the form of a countryside trimmed down to the dimensions of a mere sample, surrounded on all sides by the vast fabric of the city, carefully policed, and served up 'at room temperature.'⁶⁶

Det er her snakk om en resirkulert natur som ikke lenger står i symbolsk motsetning til kultur, men som heller fremstår som en simulasjon ved sin tilsynekomst som tegn refererende til en fullkommen natur, en natur som er mer Natur enn naturlig.

Resirkulasjon, i Baudrillards betydning, er et symptom på simulasjon og en svunnen virkelighet, det er en simulering av tegn pekende henimot en virkelighet som ikke lenger er reell, men som kun opererer i et lukket system i relasjon til andre tegn. Han holder fram

⁶¹ Op.cit., side 28.

⁶² Jean Baudrillard, *The Consumer Society*, 89

⁶³ Jean Baudrillard, *The System of Objects*, 67

⁶⁴ Jean Baudrillard, *The Consumer Society*, 132

⁶⁵ Op.cit., side 101.

⁶⁶ Op.cit., side 101.

Disneyland som et eksempel på resirkulasjon ved at fornøylesparken har en dissimulerende funksjon når det gjelder fantasi og lek i verden utenfor Disneyland. Parken eksisterer for å bevare et skille mellom den reelle verden og Disneys fantasiverden, og derav redde realitetsprinsippet.⁶⁷

Everywhere today one must recycle waste, and the dreams, the phantasms, the historical, fairylike, legendary imaginary of children and adults is a waste product, the first excrement of a hyperreal civilization.⁶⁸

Fornøylesparker som Disneyland sørger for resirkulasjonen av fantasier og drømmer, og skjuler det faktum at det er drøm og fantasi som er den virkelige tilstanden i konsumpsjonssamfunnet.

Det pågår en resirkulering av «lost faculties»;

People no longer look at each other, but there are contactotherapy. They no longer walk, but they go jogging [...] Everywhere one recycles lost faculties, or lost bodies, or lost sociality.⁶⁹

På samme måte som Naturen, må kroppen funksjonelt forandre seg etter de standarder som gjelder, etter motens logikk.⁷⁰ Også personen er forsvunnet i det hyperreelle samfunnet, blitt funksjonell på lik linje med alt annet. Det handler om gjøre alt operasjonelt som tegn i et system. Det sosiale, kroppen og personen er følgelig gått tapt, blitt resirkulert og reetablert som tegn, som simulakrum.

2.6 Kunstens posisjon

Images are no longer the mirror of reality, they have invested the heart of reality and transformed it into hyperreality where, from screen to screen, the only aim of the image is the image. The image can no longer imagine the real because it is the real; it can no longer transcend reality, transfigure it or dream it, since images are virtual reality. In virtual reality, it is as if things had swallowed their mirror.⁷¹

Refleksjoner rundt kunst og estetikk har vært en sentral del av Baudrillards teorier fra tidlige verker som *The Consumer Society* til tekster fra 1990-tallet som *The Conspiracy of Art*. Han gjør ingen inngående analyse av verk eller kunstretninger, men anvender kunst mer som et middel i sin argumentasjon for teorien om simulakret og skiftet i hvordan virkeligheten realiseres.

Popkunsten vokste fram i Storbritannia på 1950-tallet og i USA på 1960-tallet og var på mange måter en tilbakevending til figurasjonen som en reaksjon på det abstrakte maleriet.

⁶⁷ Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, 12

⁶⁸ Op.cit., side 13

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Jean Baudrillard, *The Consumer Society*, 101

⁷¹ Jean Baudrillard, «Aesthetic Illusion and Disillusion» (1995) i *The Conspiracy of Art*, red. av Sylvère Lotringer, overs. av Ames Hodges, 111-129, (New York og Los Angeles: Semiotext(e), 2005), 120

Baudrillard fant at tidligere var kunst utrustet med psykologiske og moralske verdier som tilførte artefaktene en aura. Kunsten hadde tradisjonelt tatt avstand fra det moderne samfunnets materielle virkelighet før popkunsten gjorde det til sin mytologi. Baudrillard trekker frem Jasper Johns, James Rosenquist, Robert Rauschenberg, Robert Indiana og Andy Warhol som han finner betegnende for kommersialiseringen av kulturen.⁷² Kunst forstått som adskilt fra konsumpsjon blir problematisert av disse kunstnerne. Warhols bruk av masseproduksjonsteknikker, det serielle uttrykket og det at han imiterer kommersielle merkenavn (jamfør *Campbell's Soup Cans* og *Brillo Boxes*), bryter ned skillet mellom «autentisiteten» i høykulturen (kunst) og «falskheten» i lavkulturen (konsumpsjonsobjekter). Effekten er at pop'en gjør kunst gjensidig utskiftbar med ethvert kommersielt tegn, den er ikke lenger sjelden eller unik. Kunstens antatte privilegerte posisjon som en form for representasjon i stand til å avdekke en større sannhet eller mening i verden er dermed svekket.⁷³

Det er dette som gjør popkunsten så essensiell for Baudrillard, da den eksemplifiserer reduksjonen av kunst til et ikke-betydningsbærende, flatt bilde, og derav gjenspeiler kunstformen hva han anser som karakteristisk for samtidens (postmoderne) samfunn:

Whereas all art up to Pop was based on a "depth" vision of the world, pop regards itself as homogeneous with this *immanent order of signs*: homogeneous with their industrial, mass production and hence with the artificial, manufactured character of the whole environment, homogeneous with the spatial saturation and at the simultaneous culturalized abstraction of this new order of things.⁷⁴

På denne måten representerer popkunsten slutten på dybde, perspektiv, fremmaning og konseptet om kunstneren som en aktiv skaper av mening og ikonoklastisk kritiker. Kunsten har ikke lenger potensiale til «omveltning» av verden.⁷⁵

I *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (1972), utvikler Baudrillard et mer generelt semiotisk perspektiv på kunst. Han behandler maleriet som et *signert* objekt og som *gest*, som et produkt av kunstneriske gester eller praksiser. Han ser kunst som eksempel på hvordan objekter i konsumpsjonssamfunnet er organisert som i tegnsystem.⁷⁶ I dagens kunstverden kan maleriet bare bli et kunstobjekt med signaturen til maleren, med tegnet på opphavet som gir det dens «differensielle verdi» innenfor tegnsystemet, seriene av verker som er kunstnerens *oeuvre*.⁷⁷ Baudrillard postulerer at kopier, så vel som forfalskninger ikke

⁷² Op.cit., side 115-117.

⁷³ Op.cit., side 116.

⁷⁴ Jean Baudrillard, *The Consumer Society*, 115

⁷⁵ Op.cit., side 116.

⁷⁶ Douglas Kellner, «The Art Conspiracy» (2009) i *Jean Baudrillard. Fatal theories*, red. av David B. Clarke, Marcus A. Doel, William Merrin og Richard G. Smith, 91-104, (Abingdon, Oxon og New York: Routledge), 94

⁷⁷ Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. (St. Louise: Telos Press, 1981), 102

var like sett ned på før som de er nå, delvis fordi kunst før var mer et kollektivt produkt som kom ut av kunstnerens studio og delvis fordi kunst i dag helst skal være et «autentisk» produkt av en individuell skaper og som del av dennes oeuvre.⁷⁸

«Moderniteten» innenfor maleriet begynner for Baudrillard når kunstverket ikke lenger ses som «a syntax of various fragments of a general tableau of the universe»,⁷⁹ men som øyeblikk i kunstnerens karriere, som del av serien av hennes verker:

We are no longer in space but in time, in the realm of difference and no longer of resemblance, in the series and no longer in the order {i.e. of things}⁸⁰

Det er selve handlingen å male, samlingen av malerens gester og individualiteten i dennes oeuvre, som etableres med malerens signatur og som produserer tegnverdien til verket som et differensielt objekt i serier hvorved verket får sin plass innenfor kunstsystemet.⁸¹

Kunstnere som Rauschenberg og Warhol som produserte nesten identiske verker representerer noe lignende en sannhet om moderne kunst, finner Baudrillard:

[...] it is no longer the literality of the world, but the literality of the gestural elaboration of creation - spots, lines, dribbles. At the same time, that which was representation - redoubling the world in space - becomes repetition - an indefinable redoubling of the act in time.⁸²

Med andre ord, er det selve gesten å repetere nesten identiske verk i serier, at popkunstneren peker på den moderne kunsts natur, en kunst som ikke dreier seg om en presentasjon av verden, men om en serie gester, som en produksjon av tegn i serielle verker av en oeuvre. Denne praksisen avslører også naiviteten i troen på at kunstens funksjon er som et middel til å forstå eller danne nye tanker om verden, for å gi tilgang til det virkelige, da popkunst og all annen kunst bare er et sett av tegn, produktet av et subjekt i dets selvintegrering innenfor en serie.⁸³

Baudrillard ser på maleriet som karakteristisk for tegnkulturen, for reduksjonen av kultur til et tegnsystem i hvilket «kunst» har en privilegert posisjon. Kunsten gis mening på bakgrunn av samme betydingssystem som ethvert annet konsumpsjonsobjekt, den følger på samme måte moten og verdien bestemmes av markedet, og dette bryter ned dens kritiske potensiale, finner Baudrillard:

Modern art, [...] is quite exactly an *art of collusion vis-à-vis* this contemporary world. It plays with it, and is included in the game. It can parody this world, illustrate it, simulate it, alter it; it never disturbs the order, which is also its own.⁸⁴

⁷⁸ Douglas Kellner, «The Art Conspiracy», 94

⁷⁹ Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, 104

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Douglas Kellner, «The Art Conspiracy», 94

⁸² Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, 106

⁸³ Op.cit., side 107.

⁸⁴ Op.cit., side 110.

2.7 Transeestetikk

I intervjuet *Game with Vestiges* (1984),⁸⁵ hevdet Baudrillard at kunstens muligheter er uttømt. Alt er allerede gjort, kunst og teori er blitt en «lek med restene» fra fortiden gjennom å sette sammen på nytt former som allerede er produsert.⁸⁶ I *The Transparency of Evil* (1994) hevder han at kunstnerisk kreativitet er uttømt, at alt er blitt gjort og intet gjenstår, på samme tid som at han fremsetter ideen om kunstens forsvinning som et separat og transcendentalt fenomen da kunst angivelig nå har penetrert enhver sfære:

Everything aestheticises itself: politics aestheticises itself into spectacle, sex into advertising and pornography and the whole gamut of activities into what is to be held to be called culture, which is something totally different from art; this culture is an advertising and media semiologising process which invades everything.⁸⁷

Baudrillard kaller denne situasjonen «transeestetikk» og mener den fører til at adskillelsen mellom former og sjangre blir stadig mindre definerte, noe som gjør at estetisk bedømmelse om hva som er god kunst og dårlig kunst, pent eller stygt også blir vanskeligere. Det blir et problem å snakke meningsfylt om kunst da den har «forsvunnet» som en koherent kategori.⁸⁸ Han skriver i *The Transparency of Evil* at selv om kunst er over alt og det snakkes mer og mer om kunst er kunstens kraft særdeles redusert:

[...] the soul of Art – Art as adventure, Art with the power of illusion, its capacity for negating reality, for setting up an “other scene” in opposition to reality, where things obey a higher set of rules, a transcendent figure in which beings, like line and colour on a canvas, are apt to lose their meaning, to extend themselves beyond their own *raison d’être* [...] – in this sense Art is gone.⁸⁹

Kunst er overalt, men det finnes ikke lenger regler som hjelper oss å differensiere den fra andre objekter og ikke lenger kriterier for bedømmelse eller nytelse.

2.8 Kunstkonspirasjonen

I *The Conspiracy of Art* (1996) hevder Baudrillard at samtidskunsten streber etter banalitet – den styrer bevisst unna konvensjoner for den «høyverdige kunsten» til fordel for å sitere massekulturen og appropriere tidligere stilarter. Dette resulterer i at kunst ikke lenger er kunst i klassisk eller modernistisk forstand, men bare en betegnelse på bilder, artefakter, objekter,

⁸⁵ Mike Gane, «Game With Vestiges» i *Baudrillard Live. Selected Interviews*, 81-98. (London: Routledge, 1993)

⁸⁶ Douglas Kellner, «The Art Conspiracy». 96

⁸⁷ Jean Baudrillard, «Transpolitics, transsexuality, transaesthetics» (1992) i *Jean Baudrillard: The disappearance of art and politics*, red. av William Stearn og William Chaloupka. (New York: St Martin's Press), 10

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Jean Baudrillard, *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*, overs. av James Benedict, (London og New York: Verso, 1993), 14

simulasjoner eller konsumpsjonsobjekter. Han finner dette vitner om at kunstens perspektiv på seg selv er at den bare simulerer seg selv. Han hevder kunsten i dag er *null*:

All the movement in painting has been displaced towards the past. Employing quotation, simulation, reappropriation, it seems that contemporary art is about to reappropriate all forms or works of the past, near or far – or even contemporary forms – in a more or less ludic or kitch fashion.⁹⁰

Det er gjennom kunstnerens bevisste og tilsiktede lek med konvensjoner at kunsten forsvinner. Den kan bare eksistere som simulasjon når den blir fanget i et gjenspeilende spill med tegn fra dagens film, reklame og populærkultur. Det er på dette punktet kunsten blir null. Den kan ikke lenger være original. Som Sylvère Lotringer påpeker i introduksjonen til *The Conspiracy of Art* (2005), gjør ikke Baudrillard en estetisk bedømmelse når han påstår at kunst er null, han observerer heller at kunst ikke lenger er annerledes enn noe annet.⁹¹

Kunst er null fordi hvis estetisk verdi er over alt, da er det ingen steder. Museer, gallerier og kunstinstitusjoner forsøker å reetablere kunsten ved å bygge opp under illusjonen om at kunst eksisterer som en separat og spesielt verdifull sfære. For Baudrillard skaper ikke samtidskunsten «en annen verden», den blir en del av verden og er null i den forstand at den ikke produserer estetisk transcendens.⁹²

I *Art... Contemporary of itself* (2003) hevder Baudrillard at det er over for den moderne kunsten:

Contemporary art is only contemporary of itself. It no longer transcends itself into the past or the future. Its only reality is its operation in real time and its confusion with this reality. Nothing differentiates it from technical, advertising, media and digital operations. There is no more transcendence, no more divergence, nothing from another scene: it is a reflective game with the contemporary world as it happens. This is why contemporary art is null and void: it and the world form a zero sum equation.⁹³

Han beskriver skaperen av kunst og konsumenten av den som «medskyldige i en skamfull bløff» hvor de i et stille fellesskap vurderer merkelige og uforklarlige objekter som utelukkende refererer til ideen om kunst.⁹⁴ Baudrillard betegner det som en «kunstkonspirasjon» at da i øyeblikket hvor kunsten forsvinner inn i den eksisterende verden og integreres i dagliglivet, konspirerer kunstetablisementet til å hausse det opp med flere spektakulære museer, kunstutstillinger og et større apparat for publisitet og salg. Kritikere og

⁹⁰ Jean Baudrillard, «Objects, images, and the possibilities of aesthetic illusion» i *Jean Baudrillard: Art and artefact*, red. av Nicholas Zurbrugg, 7-18, (London og New Delhi: Sage Publications, 1997), 7

⁹¹ Sylvère Lotringer, «The Piracy of Art» i *The Conspiracy of Art. Manifestos, Interviews, Essays*, red. av Sylvère Lotringer, overs. av Ames Hodges, (New York og Los Angeles: Semiotext(e), 2005), 18

⁹² Ibid.

⁹³ Jean Baudrillard, «Art... Contemporary of itself» (2003) i *The Conspiracy of Art*, 89

⁹⁴ Ibid.

kunstpublikum deltar i konspirasjonen, spiller med og viser interesse for enhver ny banalitet, ethvert nytt ubetydelig verk av en kunstner, og deltar i bløffen.⁹⁵

2.9 Om teoretisk inngang

Baudrillards virkelighetsbegrep er blitt kritisert for å basere seg på en metafysisk idealisme, en nostalgisk oppfatning av en «autentisk virkelighet» før den ekstensive forøkningen av tegn i den postindustrielle og mediesaturerte verden. Baudrillards formidling av sine teorier forutsetter i stor grad en tolkning basert på leserens alminnelige vett, noe blant andre Linda Hutcheon finner problematisk.⁹⁶ I denne oppgaven vil nettopp Baudrillards *common-sense*-virkelighetsbegrep benyttes slik det fremtrer i hans litteratur, da jeg finner det mest hensiktsmessig for oppgavens mål og helt nødvendig for å få frem Baudrillards idéinnhold. Det bør understrekes at han aldri oppfattet sin tekning som noen sannhetsdiskurs og at han var seg bevisst den paradoksale retorikken i sine tekster. Det var hans intensjon å overdrive begrepene, han ønsket å se hva som skjer etter de forskjellige tings og sannheters slutt og fant at dette bare kunne gjøres i form av tenkte eksperimenter. At ideene hans skulle kunne verifiseres, var ikke viktig.⁹⁷ Som den postmodernist, illusjonist, ironiker og nihilist han var, søkte han ikke etter eviggyldige sannheter, fordi han gikk ut ifra at slike absolutter ikke fantes.

Baudrillards terminologi kan fort virke begrensende om en leser ham for bokstavelig og ikke tar hensyn til hans performative skrivemåte. Til forskjell fra mer deskriptive skrivemåter, som en kanskje er mer vant til når en leser teoretiske arbeider, ligger mye av Baudrillards idéinnhold i *måten* han skriver på, språket i seg selv forsøker tilsynelatende å simulere de nye tilstandene. Han kombinerer materiale fra totalt forskjellige områder og fyller analysene med eksempler fra massemediene og populærkulturen. Særlig i senere verker som *Simulacra and Simulations* og tekstene samlet i *The Conspiracy of Art*, men også i *The System of Objects* og *The Consumer Society*, kan begrepsapparatet til tider være ganske så utflytende som analytisk verktøy. Baudrillard bruker for eksempel begrepene simulakre og simulasjon litt om hverandre, men i realiteten har ikke distinksjonen særlig stor betydning. Baudrillards poeng er at det hele inngår i samme sirkulære tegnsystem, hypervirkeligheten, hvor alle tegn refererer til andre tegn innenfor det samme systemet, og derfor i bunn og grunn

⁹⁵ Jean Baudrillard, «The Conspiracy of Art» (1996) i *The Conspiracy of Art*, 28

⁹⁶ Linda Hutcheon problematiserer i *The Politics of Postmodernism* Baudrillards teori om simulakre ved å påpeke at den forutsetter et *common-sense* virkelighetsbegrep, en referent, når ellers karakteristisk for postmodernisme i kunst er avvisning av en full identifisering med *common-sense*-virkeligheten.

⁹⁷ Truls Lie, «Kunsten å forsvinne» i *le monde diplomatique*, hentet 12.04.2015, <http://www.lmd.no/?p=1540>.

til seg selv. Samtlige av de baudrillardiske begreper jeg benytter meg av, deriblant funksjonalitet, personalisering, resirkulasjon, simulakrum, simulasjon og transestetikk er beslektede fenomener som er virksomme innenfor hypervirkeligheten, i den grad beslektede at å skille det ene fra det andre i enkelte tilfeller simpelthen fremstår som retoriske grep. Jeg mener like fullt at i den grad en yter hans noe «åpne» begreper den romslighet de fortjener og greier å destillere en mening ut av stilen hans, så er hans teorier svært relevante, også i en tilnærming til Åsil Bøthuns kunst. Det forutsettes ikke i denne oppgaven at Bøthuns kunst, sett i lys av Baudrillards tankegods, sier noe definitivt sant om kunstens samtid hva gjelder simulakret. Oppgaven kan i seg selv ses som et tankeeksperiment, innenfor Baudrillards begrepsrammer, slik jeg tolker dem, som ikke har andre pretensjoner enn å undersøke Bøthuns installasjoner i lys av simulakre-begrepet og hvordan dette kan tenkes å forholde seg til samtiden kunsten gjør seg aktuell i.

I neste kapittelet følger en beskrivelse av de utstillingene av Bøthun som utgjør materialet for undersøkelsen, inkludert er også kunstnerens egne tanker om dem. I kapittel 4 vil jeg analysere materialet i lys av begrepene jeg introduserte i kapittel 2.

3. Åsil Bøthun

Åsil Bøthun er utdannet ved Kunst- og håndverkskolen i Oslo, hvor hun har hovedfag. Hun har også kunsthøgskolebakgrunn fra Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo og Winchester School of Art i England. Siden 1999 har hun hatt en rekke separatutstillinger blant annet i London, Oslo, Bodø og Svolvær. I 2013 ble hun tildelt hovedprisen ved høstutstillingen for verket *Hunter*. Bøthun er nå professor i visuell kunst ved universitetet i Agder.⁹⁸

Det hjemlige aspektet har hele tiden vært et viktig omdreiningspunkt i Bøthuns kunstnerskap. I hennes hovedoppgave fra 2002, *Hjemmefronten*, forteller hun om avgangsutstillingen at arbeidene tar utgangspunkt i interiør, hvor hun bruker maling for å gjengi detaljer av mønstre fra tapeter, tepper og tekstiler.⁹⁹ Ornamentet har en sentral rolle, noe vi kan se i senere utstillinger som *Accommodating* i Galleri LNM (2005), *Abberations* i Bomuldsfabriken Kunsthall i Arendal (2006) og installasjonen *Controlled Chaos- the complexity of middle class* ved USF Verftet i Bergen (2009). I sistnevnte har elektriker-rørene som normalt befinner seg skjult på baksiden av veggen ramlet ned gjennom takplatene i en uregjerlig floke.

Referanser til tapetarbeidene av William Morris og Arts and Crafts-bevegelsen er tydelige i *Accommodating* og *Abberations*, innrammede mønstre med utgangspunkt i en uregjerlig natur reflekterer en natur som er forsøkt temmet, kontrollert og satt inn i en mal.

I sin hovedoppgave og i forbindelse med avgangsutstillingen i 2002 viser Bøthun til Charlotte Perkins Gailams 1892-novelle *The Yellow Wallpaper* hvor den kvinnelige protagonisten, i mangel på intellektuell stimuli, opplever tapetets mønster som levende i rommet, styrende og hemmende for kvinnens desperate forsøk på frigjøring og flukt fra en kontrollerende ektemann. Mønsteret beskrives som et gitter og etter hvert forestiller hun seg at det er mange kvinneskikkelser bak mønsteret, og at de alle gjør forsøk på å komme ut. Hovedrolleinnhaveren ser for seg at den gule fargen fra tapetet smitter over på alle nære ting, klærne til mannen, møblene i rommet og henne selv. Bøthun finner at objektets fetisjistiske funksjon er interessant i og med at det reflekterer ornamentets evne til å dekke over og gi assosiasjoner til kvinneroller i samfunnet.¹⁰⁰

I tidligere utstillinger som *Nettverk* ved Rogaland Kunstsenter (2004) og *Something* ved Akershus Kunstsenter (2005), tok Bøthun i sine installasjoner utgangspunkt i ting helt

⁹⁸ Åsil Bøthun. CV. 06.05.2015. <http://asilbothun.com/cv.html>

⁹⁹ Åsil Bøthun. *Hjemmefronten*. Hovedfagsoppgave ved institutt for farge. SHKS, KHIO. Des. 2001.

<http://asilbothun.com/pdf/Hjemmefronten.tekst.pdf>

¹⁰⁰ Ibid.

nederst i gjenstandshierarkiet, som for eksempel verktøy og rengjøringsartikler. «Lave» objekter ble «opphøyet» i gallerirommet. I senere utstillinger som *I Always Wanted To Be Like You* ved Agder Kunstsenter (2011) og *The Rabbit Hole* ved Akershus Kunstsenter (2014) kommer det til uttrykk en fokusdreining mot det trendy og eksklusive. I Akershus kunstsenter har Bøthun utstilt støvposer en får når en kjøper vesker fra Louis Vuitton og esker når en kjøper silkeplagg fra Hermès. I Agder Kunstsenter har en illusjonistisk modellert Arne Jacobsen-stol gått i spagaten på gallerigulvet, stolen vår daværende statsministers kone hevdet «alle» har et eksemplar av. I kombinasjon med de tilsynelatende oljefylte Hunter-støvlene, kan dette sies å tilføre utstillingen et kritisk potensial i en spesifikk norsk samtidskontekst. Bøthuns materielt sett fattige «remakes» av eksklusivt design peker på det innholdsløse og utvendige ved disse identitetsmarkørene.

Å bringe konsumpsjonsobjekter og ikonisk design inn i gallerirommet har kunsthistoriske røtter i popkunstens appropriasjoner av konsumpsjonsobjekter og populærkulturelt billedmateriale på 1960-tallet. En kan si, kanskje noe forenklet, at Bøthun problematiserer ideen om autentisitet og kommersialiseringen av kunsten i en samtidig norsk kontekst, slik Warhols materiale kunne tolkes som å utøve samme type kritikk, da først og fremst i en samtidig ekspanderende amerikansk kultur. Det kan også trekkes linjer tilbake til Claes Oldenburgs installasjon fra 1961, *The Store*, hvor problemet om kunstens forhold til kapital tydelig ble tematisert. På samme måte som Oldenburg omvandlet gallerirommet til en butikk, er Bøthuns illusjonistiske designobjekter i *Intentional Objects* (2013) og *The Rabbit Hole* (2014) stilt ut i et galleri, men plassert som om i en eksklusiv butikk. De groteske og bederverlige produktene til slags i *The Store* var et angrep på kunstinstitusjonen som markeds plass og vitnet om Oldenburgs visshet om at verdien til et objekt er dets bytteverdi og ikke kvaliteter ved objektet i seg selv. Til forskjell fra Bøthuns illusjonistiske «remakes» som i de fleste tilfeller fremstår som identiske med det de kopierer, var det aldri meningen at Oldenburgs tvetydige og deformerte objekter skulle forveksles med noe reelt.

Ut ifra de gjenstander Bøthun velger kan en si at hun arbeider med et feminint språk, både i installasjoner med referanser til hjem og interiør¹⁰¹ og i det at objektene hun velger å stille ut som oftest henviser til en kvinneverden, som for eksempel *Still life (Cosmetic Shopping Bags)* og *Hermeneutic dream (Chasse en Inde)*. (Se fig. 1.1 og 1.2). Identitet oppfattet som noe en kan gripe i den ytre verden og påføre den fysiske kroppen, skinner igjennom i Bøthuns rekonstruksjoner av konsumpsjonsobjekter som refererer til ulike former

¹⁰¹ Ibid.

for manipulasjon av kroppen. Dette er momenter som gjenkaller den kunstneriske produksjonen til postmoderne, feministiske kunstnere som Hannah Wilke (1940-1993), Cindy Sherman (1954) og ORLAN (1947). I fotografiserien *S.O.S - Starification Object Series* (1975) poserer Wilke som i en imitasjon av representasjoner av det feminine slik det forekommer i reklame og mediekkanaler for øvrig. I Shermans fotografiserie *Untitled Film Stills* (1977-1980) poserer hun selv som stereotype kvinneskikkelser, tilsynelatende hentet fra amerikanske B-filmer fra 1950- og 60-tallet. Resultatet av dette er representasjonen av en kopi av en filmstjerne som ikke er virkelig, det er representasjonen av en kopi foruten en original, det Baudrillard betegner som simulakrum. Ved at Wilke og Sherman er i den grad gjenkjennelige som ulike *typer* i sine selvscenesetelser, viser de hvordan identitet kan være noe en kan ikle seg, eller tilegne seg gjennom imitasjoner av ulike poseringer.

Den franske performance-kunstneren ORLAN nøyde seg ikke bare med bruk av rekvisitter, klær og sminke for å vise kroppens manglende autenticitet, men introduserte kosmetisk kirurgi i sin performance *The Reincarnation of Saint-ORLAN* (1990-1995). Målet for en rekke plastiske operasjoner hun utsatte seg for i denne perioden, var å ligne de skjønnheter som mannlige kunstnere hadde fremstilt gjennom tidene. Hun ville ha kinnene til Botticellis Venus, nesen til Jean-Léon Gérômes Psyke og leppene til François Bouchers Europa. På samme måte har også Sherman og Wilke iscenesatt seg selv som kvinneskikkelser fra kunsthistoriens ikoniske malerier (For eksempel Wilkes *I Object: Memoirs of a Sugargiver* og Shermans *Untitled #216*). Disse er blant de postmoderne kunstnerne som avviste ideen om at mennesket har en medfødt essens som er personlig og individuell, og at det heller foregår en appropriasjon av eksterne og allerede eksisterende bilder i identitetsdannelsen. De utøver en tydelig overdrivelse eller parodisk tilegnelse av et idol eller et ideal på egenkroppen. Denne maskeraden, som Bøthun i sine installasjoner også tar utgangspunkt i, innebærer en refleksjon over en ikke-essensiell væren. Der de nevnte kunstnerne brukte sin egen kropp fra 1970-tallet til 1990-tallet, retter Bøthun fokus mot objekter som anvendes i manipulasjonen av kroppen.

3.1 Intentional Objects

Intentional object kan vise til et objekt som opptar tankene, et objekt som ikke nødvendigvis er reelt. Tittelen er passende til Åsil Bøthuns utstilling i Tegneforbundet i januar 2013 hvor en serie forførelseriske objekter som pendler mellom å oppfattes som reelle og falske er plassert i utstillingsrommet som i en eksklusiv «boutique».

Det er ikke helt uten et glimt av humor når Bøthun presenterer luksuspregede merkevarer, troverdige i framstilling, gjenskapt i materialer som papir, lakk, sparkel, gips, pappmasjé og maling. I hvite minimalistiske omgivelser plasseres verket *Still life (Cosmetic Shopping Bags)* som består av fem handleposer med de velkjente logoene til Chanel, Clinique, Dermatologica, ESPA og Crém De La Mer. De tomme løftene om evigvarende ungdom og feilfri skjønnhet proklamert på vegne av disse varemerkene kan ses i parallell til Bøthuns rekonstruksjoner av de like innholdsløse posene som er ment å inneholde disse. På motsatt side av gallerirommet ligger det tilsynelatende henslengt et skjerf fra det eksklusive merket Hermès, *Hermeneutic dream (Chasse en Inde)*. Dette er en tusjtegning på papir. Tittelen på verket refererer til en metode eller et prinsipp for tolkning, og fungerer som et ordspill - vanlig for titlene til Bøthuns objekter og installasjoner og noe som gir det en humoristisk og retorisk effekt.¹⁰² På lik linje med utstilte objekter som en Burberry-paraply, *I made it. Burberry*, et par slagstøvler av merket Hunter, *Hunter* og et sammenfoldet D2-magasin, *Coffee Table Companion (D2)*, avslører en ved nærmere inspeksjon objektenes skinn av virkelighet, skjørhet og håndverksmessige oppbygning. Gjenstandene er minutiøst bygd i materialer en ikke vil forbinde med originalene og som utsletter enhver praktisk funksjon. (fig. 1-1.5)

Nøkternt beskrevet er objektene modeller i papp, papir og lim som mimer bruksgjenstander vi omgir oss med i hverdagen, men det er vanskelig å betrakte objektene i utstillingen uten en forestilling om hva de signaliserer. Hermès-skjerfet, Burberry-paraplyen, Hunter-støvlene og kosmetikkposene er forføreriske merkevarer som kan tilskrives identitet- og konformitetsskapende evner i en samtid hvor identitet i stor grad søkes i overflaten. De kan knyttes til den manipulererte og estetiserte kroppen og en søken etter identitetsmarkører. Hunter-støvlene ble i 150 år brukt som jaktfottøy i Skottland, og merkevaren er offisiell leverandør til det britiske kongehuset. Da Kate Moss for noen år siden ble fotografert i disse støvlene på konsert med korte ola-shorts til, var dette begynnelsen på en verdensomspennende trend, slagstøvlene ble å se i enhver gate, også i Norges byer. I støvlene kan vi skimte noe som tilsynelatende er raggsokker, i det eksklusive fottøyet har Bøthun plassert sure hjemmestrikkede sokker.

Bøthun har kopiert en faktisk forside av et D2-magasin, det glansede bilaget til Dagens Næringsliv som konsentrerer stoffet om trender innen klær, mat og interiør hvor det eksklusive og estetiske står i sentrum. Det har hun gjort ned til minste detalj, selv

¹⁰² Personlig kommunikasjon i møte med Åsil Bøthun, 25.03.15

metallstiftene i innbindingen er av papir. På forsiden er tema funkis-møbler, og Bøthun har ikke valgt denne utgaven som utgangspunkt ved en tilfeldighet. Funksjonalismens program var bunnet i intensjonen om å skape god design og dekke behovene til folk flest. Det skulle ikke være en ny stil, men snarere et idégrunnlag for utforming av funksjonelt design. Bøthun finner forsiden fortellende om at «funkis» ikke er hva det en gang var. I en tid hvor de fleste behov er dekket, blir dette designet satt pris på for sine estetiske kvaliteter fremfor de praktiske. Det som i utgangspunktet skulle være rimelig og funksjonelt for alle er blitt eksklusiv *vintage* for de trendbevisste.¹⁰³

Innerst i rommet er det plassert en illusjonistisk kopi av en kapitulert Hans J. Wegner-stol, *A Deconstructed Wishbone, Wegners Y-chair* (fig. 1.6). Stolen er å regne som et ikon innen termen skandinavisk design. Bøthun forestiller seg samtidsmennesket som etter å ha lest D2-magasinet, går på jakt i interiørbutikkene i sine Hunter-støvler og ender opp med en Wegner-stol som bytte.¹⁰⁴

På veggen mellom posene og skjerfet henger en stor rektangulær tegning i monokromt kongeblått med en liten Ralph Lauren-logo lysende i midten, *Ralph Playing Polo* (fig. 1.7). Logoen blir som flatens negativ i det blå som Bøthun har fremstilt med pastellkritt for å illudere tekstil. Selve logoen er forsvinnende liten i den store blå flaten og er faktisk egentlig ikke der, i den forstand at det er det eneste stedet i tegningen som bare består av det hvite papiret. Logoen og dens ikke-tilstedeværelse får Bøthun til å tenke på en ensom «Ghost Rider» i et stort blått melankolsk hav.¹⁰⁵

3.2 Skulpturbiennale

I forbindelse med Norsk Skulpturbiennale i 2003 var to illusjonistiske pappskulpturer av Bøthun på utstilling i Vigeland-museet, *Banalsplit* (fig. 2-2.2). I Monolittsalen, omgitt av Vigelands kroppslige og kraftfulle gipskopier, stod en ergometersykkel og et trimapparat, realistiske i fremtoning, men uten bruksverdi som vi også så i *Intentional Objects*-utstillingen. Kontrasten mellom de massive kroppslige skulpturene og de lette treningsapparatene, her omhyggelig modellert i materialer som papp, lim og isopor, kan gi assosiasjoner til dikotomier som det tunge og lette, det raske og langsomme. En inviteres til å sammenligne helse- og kroppskulturen av 1930- og 1940-tallet med dagens intense kroppsfiksering og kroppen som maskin-kultur. Det kan oppleves både melankolsk og

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid.

humoristisk på samme tid når en ser Vigelands monumentale skulpturer sidestilt med Bøthuns iherdige imitasjoner av industrielt framstilte treningsapparater. Det langsomme håndverket er ikledd en samlebånds-estetikk og Vigelands massive kropper møter dagens ideal om den raske og lette kroppen.

3.3 Deluxe Family

De luxe, eller *deluxe* er et begrep som differensierer vanlig og finere standard, en *de luxe*-modell konnoterer noe som er luksuriøst eller i særklasse. Det brukes vanligvis i tilknytning til objekter og ulike modeller, men Bøthuns installasjon i Kunstnerforbundet våren 2008 viser oss den hjemlige sfæren til en *de luxe-familie*. Slik som i de andre utstillingene er det uklart, med det samme, hva som er originaler og hva som er kopier, og de ulike objektene er framstilt på en måte som oppmuntrer til en bred assosiativ lek (fig. 3-3.4).

På den ene veggen henger flere innrammede blyanttegninger av planter hvor formatene og monteringen kan gi assosiasjoner i retning av familieportretter. På den andre veggen stikker to illusjonistiske kvister ut som gir antydning til et gevir eller et trofé. Disse er modellert i pappmasjé, ståltråd og akrylmaling, materialer som ikke på noen måte konnoterer noe *de luxe*. Nedover veggene er det malte striper i hvitt som danner små pøler langs gulvet, en kan komme til å veksle mellom å oppfatte disse som malte striper og som illudert panel. Det ser ut som en ganske nylig intervensjon i hjemmet og kan gi assosiasjoner til den prosessen det er å skape seg et hjem. På gulvet står et bord hvor det er plassert en rekke glass som utgjør en slags skulptur. Glassene på bordet er limt sammen, med det resultat at enhver bruksfunksjon er fjernet. Bordet er i retro-stil, og av eksklusiv type da det er en original designet av Torbjørn Afdal. Bøthun opplyser at hun fikk låne bordet av den trendy Utopia Retro Modern-butikken på Grünerløkka.¹⁰⁶ Glassene synes også å være av eldre typer som gir rommet en dimensjon av tid og en illusjon av historisitet.

3.4 Accomodating

«To accomodate» kan oversettes til «å tilpasse», «forene», «plassere og romme», «innpasse» og «ta hensyn til». Hjemmet og de organisatorisk mobile og fleksible mulighetene i interiøret synes å være et nærliggende tema for Bøthuns utstilling i Galleri LNM høsten 2005 (fig. 4-4.4). Objekter i utstillingen er en flyttbar ovn, en panelovn, et bord, en lampe, en veske og et par Birkenstock-lignende arbeidssko. Det er uklart om alle objektene inngår i utstillingen,

¹⁰⁶ Ibid.

også hva som er reelle readymades og hva som er Bøthuns håndlagede kopier. Samtlige elementer i interiøret fremstår som særlig mobile enheter som til enhver tid kan flyttes på og omorganiseres.

På veggene henger store tegninger av den britiske 1800-tallsdesigneren William Morris' tapeter. De opprinnelige tapetmønstrene er bearbeidet, flere av mønstrene er satt sammen og lagt oppå hverandre,¹⁰⁷ noe som gir en effekt av et uoversiktlig kaos. Disse kan forveksles med industrielt produserte tapeter, men er Bøthuns minutiøse håndarbeid. Hun har kopiert mønsteret for hånd med tusj på lysbord. Selv finner hun at det er et aspekt av uregjerlig natur i de organiske Morris-mønstrene, som kontrolleres og domineres i de regelbundne rapportene og ved det nøyaktige håndarbeidet i kopieringen av dem.¹⁰⁸

3.5 Om utstillingene

Intentional Objects, *Skulpturbiennale*, *Deluxe Family* og *Accomodating* har til felles at de presenterer objekter som pendler mellom å oppfattes som virkelige og uvirkelige. I øyeblikk av gangen oppheves skillet mellom original og kopi, virkelighet og avbildning i persepsjonen. Bøthun gjenskaper miljøer vi er kjent med, den eksklusive butikken, treningssenteret og hjemmet, med en surrealistisk og humoristisk vri. Referansen til originalen er mer eksplisitt i objekter som Hermesskjerfet og treningsapparatene og mer assosiativ i de to gevir-aktige kvistene, som egentlig ikke er kvister, i *Deluxe Family*. Objektene har også til felles at de alle forbindes med statusbegjær. Dette momentet er kanskje mest uttalt i *Intentional Objects*-utstillingen, men også implisitt ved treningsapparatene og interiørinstallasjonene. Den godt trente, raske og lette kroppen er i økende grad et ideal mange streber mot. Interiørelementer som tilsynelatende er tilstede i *Deluxe Family* og *Accomodating* som et jakttrofé, krystallglass og det mer luksuriøse bordet, signaliserer en kombinasjon av velstand og dannelse.

Objektene i *Intentional Objects*-utstillingen og treningsapparatene i Vigeland-museet kan knyttes til den utvendige kroppen og den stadig økende manipuleringen av denne. Interiørinstallasjonene behandler også overflaten og det er tydeliggjort, ved måten objektene er satt sammen, hvor mange muligheter for manipulasjon et rom har. Alle ting er presentert som særlig mobile, og også kanskje midlertidige, som om en stadig kan flytte på, kombinere på en ny måte eller male over etter for godtbeholdende. Enda mer surrealistisk blir det når Bøthun har ribbet objektene for enhver bruksfunksjon ved å gjenskape dem i materialer som

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

papp, lim og plast. Hun reduserer dem på en tydelig måte til tegn og understreker, på denne måten, at deres fremste funksjon utover selve bruksområdet er som identitetsbyggende markører. Også ved å flytte de kjente objektene fra deres opprinnelige miljø og inn i en utstillingskontekst, ser vi gjenstandene med et nytt, kritisk blikk og en opplever dem som redusert til overflate og tømt for mening.

I utstillingene beskrevet ovenfor finnes mange bevis på Bøthuns mesterlige egenskaper som håndverker. Trompe l'oeil-effekten er stor og de usannsynlige materialene hun benytter for å overbevisende illudere tre, skinn, gummi og plast øker fascinasjonen. Detaljfikseringen i modelleringen av objektene fremstår nærmest som manisk og kontrasten mellom materialene objektene består av og det de er ment å representere er likeledes kuriøs. Med tanke på tiden som er lagt ned for kun å imitere en rask industrielt framstilt estetikk, ellers karakteristisk for kosmetikk-posene, gummistøvlene, treningsapparatene og tapetene, dveler hun ved objektene og opphøyer dem, men kun som ren overflate og som tegn. Allikevel, og i forhold til originalene, som med sin symbolske merkevareverdi i prinsippet kan reproduseres maskinelt i det uendelige, fremstår Bøthuns materielt sett fattigslige versjoner paradoksalt nok som mer eksklusive, og som håndlagde kunstverk er de jo reelt sett unike. Det er et interessant moment i Bøthuns utstillinger som handler om betingelser for tillagt verdi av ulike objekter; hun lager faktisk kopier av kopier, de eksklusive objektene hun mimer er billigere varianter handlet på nett,¹⁰⁹ men som kun kan avsløres som *fake* av et meget godt trent øye, hvis i det hele tatt.

Bøthun bekrefter at det er et kjønnsaspekt i håndarbeidet så vel som i tematikken i utstillingene. Hjemmet er fortsatt kvinnens arena, interiørbutikkene er kvinnens jaktmarker.¹¹⁰ Det er en humoristisk kobling mellom den ettertraktede Y-stolen, Hunterstøvlene og geviret eller trofeet i *Deluxe Family*. Utstillingene har referanser til det daglige liv i hjemmet, på treningssenteret og i klesbutikken. I disse miljøene presenterer hun objekter som tydelig er redusert til tegn i og med fraværet av en bruksfunksjon, og forvirrer skillelinjer mellom original og kopi, virkelighet og fiksjon. Samtidens konsumpsjonskultur og kroppskultur synes å være sentrale temaer og samtlige installasjoner preges av en overflod av tegn og betydninger. Det er først og fremst disse momentene ved Bøthuns kunst som gir gjenklang av Jean Baudrillards teori om simulakre og hyperrealitet. Hans semiotiske tilnærming til konsumpsjon og objekter vi omgir oss med i hverdagen er opplagt nærliggende som verktøy i en undersøkelse av Bøthuns utstillinger.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid.

4. Hyperreelle miljøer

For Baudrillard er simulakre falske representasjoner; de markerer et fravær av ting de er ment å være tegn på. Et eksempel kan være hvordan konsumpsjonssamfunnet skaper et behov for et produkt. Behovet for varen, for eksempel et par Hunter-slagstøvler, kommer før den aktuelle varen, tegnet kommer før tingen i seg selv. Dette eksempelet viser at behovet ikke er naturlig, men at et kulturelt behov er konstruert og markerer fraværet av et mer «naturlig» behov, kanskje et par støvler som er mer passende for by-bruk. niBøthuns utstillinger presenterer en rekke slike skinnmanøvre. Da hun bruker kopier som modeller for sine rent overflatiske kopier, og de forføreriske designobjektene berøves for både materialitet og bruksfunksjon, får objektene nærmest en dobbel simulakre-effekt. De markerer, rent bokstavelig, fraværet av det de er ment å være tegn på, samtidig som at det de refererer til er kulturelle konstruerte behov som vitner om fraværet av mer reelle behov.

Det er ikke «nøytrale» objekter Bøthun har valg ut til installasjonene, de kjennetegnes ved at hva de signaliserer er overordnet deres bruksfunksjon. Dette understrekes ved at hun har fjernet enhver praktisk funksjon og dermed tydelig redusert dem til tegn. At de luksuspregede objektene er bygget i materialer som pappmasjé og isopor, har ingen innvirkning på hvordan vi først opplever dem. Baudrillard skriver i *Consumer Society*;

There is, strictly, no longer any privileging of the essence of signification of the object over the image. The one is no longer the truth of the other: they coexist in the same physical and logical space, where they also 'operate' as signs.¹¹¹

Sannheten om objektet i konsumpsjonssamfunnet handler ikke lenger om hva det kan brukes til, men hva det signaliserer. Illusjonene Bøthun skaper hos en betrakter i møte med de særdeles virksomme tegnene kan ses som en illustrasjon av Baudrillards karakterisering av objektet i det hyperreelle, hvor en betydning eller mening utelukkende leses i dets overflate.

Objektene som simulakre setter spørsmålstegn ved selve ideen om autenticitet. Selv etter at en har oppdaget at objektene er bygget i helt andre materialer enn dem som forbindes med originalene, vil en stadig oppleve at de veksler mellom å oppfattes som reelle og falske. På denne måten illustrerer Bøthun i hvilken grad en er forutinntatt overfor noe gjennom tegnene på det. De to illusjonistiske «kvistene» laget i papp og lim i *Deluxe Family*, i kontekst av de andre interiørelementene i installasjonen, oppleves umiddelbart som et gevir, eller et trofé. Samtidig oppleves de vekselvis som to kvister og objekter i virkelighetsfjerne materialer. Bøthun lykkes i å gjøre utydelig skillelinjer mellom virkelighet og representasjon, da vår persepsjon av objektet i så stor grad er betinget av tegnenes bytteverdi i den kulturelle,

¹¹¹ Jean Baudrillard, *The Consumer Society*, 115

og ikke i den «faktiske» verden. At en tilsynekomst som assosieres med et gevir tolkes i retning av et trofé, er i høyeste grad en kulturell konstellasjon, som ikke har sitt opphav i den «reelle» verden.

Bøthun har berøvet brorparten av objektene i installasjonene for både bruksfunksjon og materialitet. Bordet og glassene i *Deluxe Family* har unntaksvis materialiteten i behold, men er til gjengjeld satt sammen på en måte som utelukker enhver praktisk funksjon. Dette kan knyttes til Baudrillards idé om at en aldri konsumerer objektet i dets materialitet eller for dets bruksverdi, at for å bli konsumert må det først bli et tegn. Slik som nevnt tidligere understreker Baudrillard at det er det abstrakte ved tingene som gjør konsumpsjon mulig, faktorene som gjør objektet til gjenstand for manipulasjon innenfor et tegnsystem.¹¹² Bøthun viser i høyeste grad det abstrakte ved tingene da alt er innholdsmessig tomt, redusert til overflate, men allikevel virksomt som tegn for mental bearbeiding. At vi er i konsumpsjonens sfære, slik Baudrillard definerer det, understrekes av tittelen *Intentional Objects* som kan vise til et objekt som opptar tankene, men som ikke nødvendigvis eksisterer annet sted enn nettopp der.¹¹³ Objektene er også iscenesatt på en slik måte at gallerirommet nærmest oppleves som en butikk. Utstillingene kan oppfattes som hyperreelle miljøer, i Baudrillardsk forstand, hvor det er et stort overskudd av betydningsmangfold til tross for at alt er bilder uten baksider, overflater hvor ingenting ligger under. Objektene fremstår som tegn hvis innhold, eller signifikat i stor grad er immaterielle. Vi persiperer gjenstandene som signifikanter hvis betydning utelukkende eksisterer i den kulturelle sfæren, i vår diskurs om dem. Baudrillard var, i følge Truls Lie,¹¹⁴ opptatt av spørsmålet om hvorfor det i stedet for noe finnes ingenting, i stedet for det tradisjonelle spørsmålet om hvorfor noe overhodet finnes, fremfor intet. Han fant at å lete etter ingenting, intet eller fraværet, er nihilisme i god forstand. Ikke en pessimistisk, men en nietzscheansk aktiv nihilisme.

4.1 Tegnsystemer

I utstillingsrommet oppleves ikke en og en gjenstand, men de leses heller som tegn og som en totalitet, vi kan si at de til sammen utgjør en kjede av signifikanter. Baudrillard beskriver dette fenomenet som at ethvert objekt «uttrykker» et annet, at de gjensidig betegner hverandre. Til sammen skaper butikkvinduet, reklamen, produsenten og merkevarenavnet et

¹¹² Jean Baudrillard, *The System of Objects*, 218

¹¹³ *Intentional object* kan forstås som «det objekt bevisstheten er rettet mot». I Edmund Husserls fenomenologi kan en beskrive innholdet i bevisstheten (consciousness), og objektet i bevisstheten uten forbehold om objektets realitet eller at det faktisk eksisterer. Hentet 04.03.2015, <http://plato.stanford.edu/entries/husserl/>

¹¹⁴ Truls Lie, "Kunsten å forsvinne".

koherent uttrykk som fører til at konsumenten blir «fanget» i et regnestykke av selvrefererende tegn.¹¹⁵

In the specific mode of consumption, there is no transcendence any more [...] There is now only immanence in the order of signs. Just as there is no agonizing ontological struggle between the being and its double (its shadow, its soul, its ideal) [...] there is a logical calculation of signs and absorption into the system of signs.¹¹⁶

Også i Bøthuns utstillinger har objektet mistet sin logiske målsetting, det reelle det refererer til er ikke nødvendigvis interessant lenger. Gjenstandene er ikke annet enn sine overflater og de gis betydning i relasjon til hverandre. Bøthun har arrangert objektene slik at installasjonene kan oppfattes som tegnsystem i Baudrillards betydning, de fremstår som komponenter i en kode ved måten deres relasjoner er kalkulert.¹¹⁷

Bøthun har redusert objektene til tegn og dermed, ganske bokstavelig, oppfylt Baudrillards forutsetning for konsumpsjon. Hun viser hvordan konsumpsjonsobjektets funksjonalitet ikke handler om bruksverdi, men tegnverdi, og satt i system som i interiørinstallasjonene og i den butikk-lignende *Intentional Objects*, skaper hun et hyperreelt system av overflater og utseender, selvrefererende og uten substans.

Da dette tegnsystemet av konsumpsjonsobjekter vises i en gallerikontekst er vi nødt til å ha to tanker i hodet på samme tid. En opplever disse objektene som parodisk opphøyede da de er presentert innenfor rammen av kunstinstitusjonen. Posisjonert som kunst, bringes vi som betraktere ut av konsumpsjonens sfære og erfarer også objektene som bevissthetsgjørende over samtidens konsumpsjonskultur. Dette er et meningsbærende aspekt ved Bøthuns installasjoner som selvsagt ikke er forenelig med Baudrillards teori, en problematikk jeg vil komme tilbake til senere.

Baudrillard fremholder at konsumpsjon ikke lenger er en prosess hva gjelder arbeid og det «å sørge for seg selv», men en aktivitet som går ut på absorpsjonen av tegn og ved hjelp av tegn.¹¹⁸ Bøthuns installasjoner vitner om en lignende refleksjon over konsumpsjon som fenomen i samtiden da tingene hun velger å presentere ikke kan knyttes til noe som er vesentlig for et menneskes overlevelse. Ingen av konsumpsjonsobjektene er nødvendige, eller funksjonelle på noen praktisk måte i individets daglige selvforsørgelse. De velkjente gjenstandene hun stiller ut er omgjort til tegn, presentert som i et tegnsystem, hvis tegn assosieres med manipulasjonen av individets ytre og hjemmets interiør som tegnsystem. Slik som *Intentional Objects*-utstillingen, hvor alle objektene kan knyttes til manipulasjonen av

¹¹⁵ Jean Baudrillard, *The Consumer Society*, 27

¹¹⁶ Op.cit., side 192.

¹¹⁷ Jean Baudrillard, *The System of Objects*, 23

¹¹⁸ Jean Baudrillard, *The Consumer Society*, 191

kroppen, fremstår som et tegnsystem, vil projiseringen av disse tegnene på den utvendige kroppen resultere i en kropp, eller et individ, behandlet som tegnsystem.

Selv om det i Bøthuns utstillinger er en rekke referanser til kropp og individ, er ingen faktisk kropp eller individ presentert blant objektene. Der en tradisjonelt ville plassert fotografier av hjemmets beboere, i *Deluxe Family*, er portrettene erstattet med potteplanter. Baudrillard skriver i *Consumer Society* om følgene for individet i tegnsystemet (eller den simulakrale virkeligheten) som karakteriserer det hyperreelle;

There is no longer any mirror or looking-glass in the modern order in which the human being would be confronted with his image for better or for worse; there is only the *shop-window* – the site of consumption, in which the individual no longer produces its own reflection, but is absorbed and abolished. *The subject of consumption is the order of signs.*¹¹⁹

I konsumpsjonssamfunnet finnes ikke lenger noen sjel, noen skygge, eller noe bilde. Individet plages ikke lenger av indre motsetninger og det eksisterer ikke lenger en problematikk knyttet til fremtreden og væren. Det finnes ikke annet enn overføring og mottagelse av tegn, og individet forsvinner i dette kombinasjonssystemet av tegn.¹²⁰ Konsumenten blir ikke lenger konfrontert med sitt eget speilbilde, hvor hun kunne fått et perspektiv på seg selv, men er heller immanent i de tegn hun selv arrangerer. Identitet er gått tapt til fordel for en lekenhet, konsumenten har ingen identitet i kraft av seg selv, men spiller ut sin personalisering ved å manøvrere innenfor et tegnsystem. Individet definerer seg gjennom sine valg innenfor et spill hvor det fundamentale er en evne til å kombinere ulike tegn.¹²¹

I Bøthuns installasjoner kan plasseringen av objektene sammenlignes med trekk i et spill. I *Accommodating* og *Deluxe Family* gjøres synlig de mange muligheter for plassering og organisering av tingene, alt fremstår som særlig mobilt ved siden av å være redusert til overflate. Det er også en dimensjon av lekenhet i *Intentional Objects*, hvor tegnene som er presentert er av ulik art, men allikevel har til felles referansen til det ytre, det luksuriøse og den utvendige kroppen. En illudert Burberry-paraply, en handlepose med Crème de la Mer-logo og et D2-magasin er en sammenstilling som gir mening på et abstrakt nivå. Det er en lek med tegn som leder tankene til abstrakte modeller, hvor ulike kombinasjoner av tegn gir et uoversiktlig antall ulike resultater. Både den minutiøse oppbygningen av objektene og den nitide karakteren til organiseringen av dem i installasjonene, vitner om en iherdig virksomhet. Hele uttrykket kan på mange måter ses i sammenheng med Baudrillards karakterisering av subjektet i hypervirkeligheten som besatt av manipulasjonen av et tegnsystem, en aktivitet

¹¹⁹ Op.cit., side 192.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

hvor individet både finner seg selv og kommuniserer dette selvet til andre.¹²²

4.2 Personalisering

Prinsippet for Baudrillards analyse av konsumpsjon er at en aldri konsumerer objektet i seg selv eller objektets bruksverdi, men at en alltid manipulerer objekter som tegn med det mål å sosialt divergere, enten på en måte som knytter en til den gruppen en tilhører, eller fra ens egen gruppe og mot en gruppe med høyere status.¹²³ På denne måten er personalisering og streben etter sosial posisjon og status ved hjelp av objekter og vareartikler utelukkende basert på tegn og derav divergenser.¹²⁴ Det finnes ikke behov for et spesifikt objekt, men «behovet» for divergens, eller for sosial mening, og derfor kan en aldri tilfredsstilles da produksjonen av divergenser er ubegrenset.

If we pin the need down to a particular spot, if, that is, we *satisfy* it by taking it literally, by taking it as it present itself, as the need for a *particular* object, then we make the same mistake as we would in applying a traditional remedy to the organ where the symptom is located. As soon as it is cured at this point, it will resurface at another.¹²⁵

På denne måten finner Baudrillard en generell hysteri i verdenen av objekter og behov. Bøthuns utstillinger kan tolkes som å gjenspeile dette hysteriet da objektene hun presenterer er i den grad minutiøst utførte. Tiden lagt ned for kun å imitere en rask industrielt fremstilt estetikk og den nitide måten hvorpå objektene er satt sammen og iscenesatt vitner om en iherdig aktivitet.

I samtlige utstillinger er tegn som særlig forbindes med identitetskonstruksjon og skapelsen av et ytre en vil vise til omverdenen. Klær og accessoarer av det mer luksuriøse slaget, designmøbler og antikviteter er rekvisitter som ofte benyttes for å skape seg en identitet til forskjell fra andres. Trening og «fitness», har i økende grad også blitt knyttet til identitet og personlighet, kanskje spesielt i en norsk kontekst. Det paradoksale er at tegnene vi forbinder med personlighetsdifferensiering i utstillingene, er de samme som bringer til tankene allerede eksisterende modeller, til «readymade» personlighetsuttrykk vi er blitt eksponert for gjennom ulike mediekkanaler og omverdenen for øvrig. Det er først og fremst i disse kontekstene at tegnene har fått sin mening, det er selve forutsetningen for at de oppfattes på den ene eller den andre måten.

Baudrillard hevder det er «koden», eller systemet av divergenser, som avgjør hvorvidt individer er innbyrdes like eller forskjellige. Slik at når en forsøker skape seg en identitet til

¹²² Jean Baudrillard, *The System of Objects*, 25

¹²³ Jean Baudrillard, *The Consumer Society*, 63

¹²⁴ Op.cit., side 90.

¹²⁵ Op.cit., side 77.

forskjell fra andres, forblir en egentlig bare konform i samsvar med den gitte koden;

There is [...] a structural logic of differentiation, which produces individuals as *personalized*, that is to say, as different one from another, but in terms of general models and a code, to which, in the very act of particularizing themselves, they *conform*.¹²⁶

Det blir da, paradoksalt nok, jakten etter distinksjon som skaper konformiteten. Bøthuns utstillinger belyser dette tankekorset på en effektiv måte. Hun presenterer tegn en forbinder med ulike kvinnetyper. Kanskje forskjellene som skiller disse tenkte modellene er små, men de er allikevel virksomme. Hunter-slagstøvler og en handlepose fra Clinique kan kjennetegne en kvinne til forskjell fra en annen med Hermès-skjerf og handlepose fra Crémé de la Mer. Mange vil oppleve at disse tegnene signaliserer ganske ulike ting og presentert på en person vil identiteten defineres deretter. Uansett, om disse tegnene fungerer differensierende, er meningen vi gir dem betinget av at de på forhånd er presentert gjennom modeller vi er kjent med. Når *måten* en differensierer seg på er den samme for alle, som kan tolkes som en tilpasning til koden, og *midlene* en bruker i differensieringen er på forhånd gitt av modeller, kan en si at det å differensiere seg er en form for konformisme.

Differences of the 'personalizing' type no longer set individuals one against another; these differences are all arrayed hierarchically on an indefinite scale and converge in *models*, on the basis of which they are subtly produced and reproduced. As a result, to differentiate oneself is precisely to affiliate to a model, to label oneself by reference to an abstract model, to a combinatorial pattern of fashion, and therefor relinquish any real difference, any *singularity* [...] ¹²⁷

Differensiering virker altså ikke adskillende individer imellom, hevder Baudrillard, men blir heller formen for meningsutveksling i et system hvor modeller og *koden*, som alle har til felles, betinger hvordan en oppfatter seg selv og omgås andre mennesker.¹²⁸ Bøthuns installasjoner gjør synlig at tegn en ikler seg eller omgir seg med for å differensiere seg, reflekterer en diskurs eller kode som vi alle har felles. Tegnene hun har valgt ut ses gjerne som utpregede identitetsmarkører, men refererer samtidig til en utbredt mote.

4.3 Resirkulasjon

Bøthuns utstillinger er preget av tegn en gjerne knytter til identitetskonstruksjon i en tid hvor identitet i stor grad søkes i overflaten. En kan se en humoristisk parallell i de simulakrale objektene og det overflatiske ved søkingen etter ens egen personlighet som utstillingene kan synes å konnotere. Baudrillard postulerte i *Consumer Society* at det som tilbys oss gjennom reklame ikke er objektet i seg selv, eller bruksverdien til objektet det reklameres for, men snarere konsumpsjonsvaren som *personlighet*. Reklame vil ha det til at vi blir *mer oss selv*

¹²⁶ Op.cit., side 92.

¹²⁷ Op.cit., side 88.

¹²⁸ Op.cit., side 89.

ved å kjøpe visse produkter og legger derfor til grunn at personlighet ikke kommer innenfra, men er noe en tilegner seg ved å investere i objekter og tegn. Bøthuns installasjoner kan tolkes som å foreslå at personlighetene tegnene forbindes med er like tomme og substansløse som objektene hun presenterer, og er på denne måten i tråd med Baudrillards karakterisering av personlighet i hypervirkeligheten.

Bøthuns objekter er gjort funksjonelle, i Baudrillards forstand, da de er omgjort til tegn og dermed materiale egnet for konsumpsjon. Slik som nevnt tidligere, er et objekts funksjonalitet i hypervirkeligheten dets evne til å kunne kombineres med andre objekter på et abstrakt plan, bli del av et tegnsystem og kommunikasjonssystem som er løsrevet fra den materielle eller «naturlige» virkelighet. Denne omvandlingen av objektet er nødvendig for at det skal kunne gjøres operasjonelt innenfor den kulturelle sfæren (eller den simulakrale virkeligheten i konsumpsjonssamfunnet) som vi, ifølge Baudrillard, nå ikke kan unnslippe. Alt må gjøres operasjonelt til det nye systemet, selv personen. Det finnes ingen faktisk person i Bøthuns utstillinger, men en rekke tegn en ikler seg for å skape en identitet. Fraværet av mennesker blir påfallende i og med at billeddrammene som hentyder til familieportretter inneholder tegninger av planter.

Ifølge Baudrillard er personen forsvunnet fra det nye funksjonelle systemet og restituert som tegn i form av en syntetisk individualitet.¹²⁹ Om en skal tolke inn en oppfattelse av personen i Bøthuns utstillinger, hvilket er nærliggende når samtlige tegn i installasjonene assosieres i så stor grad med identitetsbyggende markører, vil Baudrillards beskrivelse av personen i det hyperrelle være en egnet sammenligning. Ideen om personen som en historisk, sosial, moralsk og psykologisk betegnelse skinner ikke igjennom i Bøthuns utstillinger hvor alt er overflate og tegn en ikler den utvendige kroppen eller manipulerer med i hjemmet. En aner heller ideen om en konstruert identitet, syntetisk satt sammen av tegn som til sammen utgjør et selv en kommuniserer til seg selv og til andre.

Jaget etter divergenser, etter tegn en ikler seg for å personalisere seg selv, er ifølge Baudrillard en *resirkulasjon av personen* og derav tegn på dennes opphørte realitet:

This 'over-reflexive' expression (personalizing oneself...in person etc.!) What all this rhetoric says [...] is precisely that *there is no one there – no person*. The 'person' as absolute value [...] – is absent, dead, swept out of our functional universe. And it is this absent person, this lost instance which is going to 'personalize' itself. It is this lost being which is going to reconstitute itself *in abstracto*, by force of signs, in the expanded range of differences [...]¹³⁰

¹²⁹ Op.cit., side 88.

¹³⁰ Ibid.

Baudrillard sammenligner resirkulasjonen av personen med hvordan Naturen er restituert som tegn etter at den har blitt eliminert i virkeligheten. Han holder fram det billedlige eksempelet hvor en skog jevnes med jorden og bygninger bygges, deretter plantes det noen trær for å skape en naturlig følelse, og det får navnet «Park Estate».¹³¹ Dette er en simulasjon av naturlighet, natur som simulakrum. Det er natur som tegn, natur gjort funksjonelt som kultur og satt i sirkulasjon i tegnsystemet, en resirkulert natur. Den samme logikken gjelder for personen hvor denne er gjort funksjonell innad et tegnsystem, og dermed gått tapt.

I *Deluxe Family* er elementer som assosieres til naturen representert, men som allikevel fremstår som kulturelle tegn. Stripene som renner nedover veggene og danner små pøler, kan assosieres til naturverdenens lover og alt det flytende og rennende i den levende naturen som er utenfor menneskets kontroll. Denne forestillingen blir punktert i det de «unaturlig» regulære stripene heller assosieres med et illudert panel eller et tapet og på denne måten en kontrollert intervensjon i hjemmet. De to «kvistene» som kan synes å ha presset seg gjennom veggen, har en lignende effekt. En kan lese disse elementene i utstillingsrommet som om at naturen, med potensiale til å skape noe uforutsigbart i det ellers så kontrollerte og organiserte miljøet, blir en bearbeidet natur, en natur omvandlet til tegn og kultur for å sørge for at rommet som helhet er konsistent som tegnsystem. De to «kvistene» er en konkret omvandling av natur til kultur i den forstand at den botaniske naturen er helt fraværende i de møysommelig modellerte objektene som assosieres i retning av et trofé, hvilket er en abstrakt kulturell konstellasjon. Naturen i rommet er en bearbeidet Natur som ikke truer med å bli noe annet enn tegn som samsvarer med rommet som tegnsystem, de to «kvistenes» materialitet sørger for at de aldri kan vokse ukontrollert inn i rommet.

What emerges from the realm of signs is a nature continuously dominated, an abstract, worked-upon nature, rescued from time and anxiety, which the sign is constantly converting into culture.¹³²

En del av Baudrillards forklaring på hvorfor naturen er blitt redusert til tegn og omvandlet til kultur handler om dens funksjon som *stemning* og *atmosfære*, at den har fått betydning på et abstrakt nivå. Den konstante bearbeidelsen av naturen slik det praktiseres i hager og byparker handler om å skape en atmosfære av naturlighet, det blir en natur manipulert som tegn på lik linje med alt annet. Tegningene av potteplanter i *Deluxe Family* viser også en natur tydelig kontrollert og dominert, og som veggpryd får den en funksjon som stemning og atmosfære i rommet. Å plante noe i en potte kan i seg selv ses som en kontrollering av naturen, og når

¹³¹ Op.cit., side 89.

¹³² Jean Baudrillard, *The System of Objects*, (London: Verso, 1996), 68

Bøthun har innrammet disse huslige representasjonene av plantevekster og dandert dem dekorativt på stueveggen, blir de tydeligere redusert til en rent estetisk effekt.

4.4 Virkeligheten i konsumpsjonssamfunnet

Baudrillard hevder i *The Consumer Society* at varens logikk har blitt generalisert og råder nå over kulturen som helhet. Det er en vare-logikk som strukturerer seksualitet og menneskelige relasjoner, selv fantasier og drifter. Ikke bare i form av at alle funksjoner og behov er blitt objektivisert og manipulert med tanke på profitt, men også på et dypere plan hvor alt er blitt *spektakularisert*, omvandlet til bilder, tegn og modeller som kan konsumeres.¹³³ Bøthun tar utgangspunkt i hjemmet, den eksklusive butikken og treningssenteret, som er dagligdagse arenaer hvis utforminger kan fungere som kulturelle representasjoner, og reduserer alt til tegn og materiale for konsumpsjon.

Konsumpsjonen gjennomsyrrer dagliglivet, et dagligliv som ifølge Baudrillard er transcendent gjennom vår medierte forestilling om det. Han hevder hverdagen ville ha vært uutholdelig foruten «*the simulacrum of the world*».¹³⁴ Dette simulakrum er medienes, bildenes og tegnenes simulasjon av virkeligheten, en virkelighet som oppfattes som mer reell enn virkeligheten. Det er den sammensatte mytologiske kulturen som omgir oss i hverdagen, som presenteres for oss gjennom ulike mediekkanaler som aviser, TV og reklame, som visker ut skillet mellom representasjon og virkelighet og gjør et forhold mellom original og kopi meningsløst.

I Baudrillards analyser fører fenomener som reklame, emballasje, utstilling, mote, «frigjort» seksualitet, massemedier og massekultur og omfanget av konsumobjekter, til en stadig forøkning av tegn i våre omgivelser, tegn hvis innhold eller signifikat, i høy grad er immaterielle.¹³⁵ Vi blir ikke engasjert eller involvert i tegnene i våre omgivelser, i beste fall, hentyder de bare til noe reelt som er offisielt godkjent. Han finner at vi, ved hjelp av den utbredte konsumeringen av tegn, opprettholder en distanse til det reelle;

So we live, sheltered by signs, in the denial of the real. A miraculous security [...] The image, the sign, the message – all these things we “consume” – represent our tranquillity consecrated by distance from the world, a distance more comforted by the allusion to the real [...] than compromised by it.¹³⁶

Konsumpsjon handler ikke om kunnskap om den verden vi befinner oss i, men hører heller til i en dimensjon hvor en falsk bevissthet regjerer. I konsumpsjonssamfunnet er det en

¹³³ Jean Baudrillard, *The Consumer Society*, 191

¹³⁴ Op.cit., side 35.

¹³⁵ Op.cit., side 34.

¹³⁶ Ibid.

fornektelse av det virkelige i den utbredte konsumeringen av tegn.¹³⁷ Bøthuns objekter kan på flere måter markere en trygghetsmessig avstand til det reelle. «Naturen» sniker seg inn i interiøret, men blir gjort håndterbar som tegn, det blir et tegn som hentyder til en Natur som er gjort funksjonell som stemningsskapende element. *Intentional Objects*-utstillingen viser til tegn en kan benytte for å dekke over eller skjule kroppens reelle ytre. Utstillingene er dominert av identitet- og konformitetsskapende tegn som fortrenger enhver reell forskjell mellom individer, forskjeller som kan være truende da de genererer kompleksitet og konflikter i det virkelige liv.

4.5 Oppsummering

I dette kapitlet er det blitt trukket frem eksempler på hvordan begrepene om tegnsystem, funksjonalitet, personalisering, resirkulasjon og hyperrealitet som Baudrillard benytter for å beskrive en simulakral virkelighet, også kan anvendes i en undersøkelse av Bøthuns installasjoner. Elementer i installasjonene som formelig roper på Baudrillards teori om simulakre er særlig reverseringen av natur-kultur til kultur-natur, presentasjonen av objektene som eksplisitt overflatiske og som utpregede konsumpsjonsobjekter samt illusjonene som skapes i en betrakter.

I de to neste kapitlene vil oppgaven fokusere på interiøret og kroppen, som er tydelige temaer i Bøthuns utstillinger, og som Baudrillard tar utgangspunkt i for å beskrive skiftet i hvordan virkeligheten realiseres. Dette før syvende og siste del, hvor objektenes status som kunst skal undersøkes i lys av den simulakrale lesningen av dem og Baudrillards posisjonering av kunsten.

¹³⁷ Ibid.

5. Interiøret

For å beskrive skiftet i hvordan virkeligheten realiseres, skiftet fra en «tradisjonell» til en «moderne» og simulakral virkelighet, trekker Baudrillard frem samtidens møblering og interiørdesign som eksempler. I *The System of Objects* behandler han måten hvorpå organiseringen av hjemmet har gått fra å være en subjektiv, personlig aktivitet til en aktivitet som i stor grad er regulert av en designkode og en kommodifisering av husets interiør. Han tolker samtidens interiørpraksiser som symptomer på «den nye sosiale ordenen» eller «hypersivilisasjonen». Hos Bøthun er interiøret også et sentralt tema og som nevnt tidligere kan hennes reformuleringer av hjemlige objekter ses i lys av Baudrillards termer om konsumpsjon, tegnsystem, personalisering og resirkulasjon. Til sammenligning behandler både Baudrillard og Bøthun hjemmet i samtiden. Hjemmet er i tradisjonell forstand et privat sted som utsettes for ytre påvirkninger, og slik bekrefter denne personlige sfæren individets sosiale, ideologiske og økonomiske tilhørighet til samfunnet. I det neste vil Bøthuns interiørinstallasjoner ses i lys av Baudrillards behandling av interiøret som indikasjon på en ny simulakral virkelighet. Et interessant moment ved Bøthuns interiører er hvorfor og på hvilke måter de oppleves som aktuelle i samtiden, og et aktuelt spørsmål innenfor denne undersøkelsen er hvordan dette forholder seg til Baudrillards karakterisering av den simulakrale virkeligheten.

5.1 Det moderne interiøret: *Accomodating* og *Deluxe Family*

Baudrillard beskriver i *The system of Objects* det tradisjonelle hjemmet som preget av en tradisjonalismekode hvor objektene i rommet hadde en emosjonell verdi og symbolsk tilstedeværelse, interiørelementer hadde dybde og sjel.¹³⁸ Dette til forskjell fra det moderne hjemmet som bærer mer preg av en kjølig kalkulering, praktisk organisering og lek – forholdet mellom objekter i interiøret er av en mer objektiv og nøytral art. Bøthuns representasjon av interiørelementer i utstillingen *Accomodating*, gir gjenklang av sistnevnte. Tittelen på utstillingen uttrykker også dette momentet av saksorientert kjølighet hva gjelder organiseringen av hjemmets interiør. «Accomodating» konnoterer «å tilpasse», «forene», «plassere og romme», «innpasse» og «ta hensyn til». Interiørelementene i utstillingen fremstår særlig mobile, som om de lett kan flyttes på og omorganiseres.

Også i utstillingen *Deluxe Family* er interiørelementene framstilt som mobile, og samtidig, ved måten de er satt sammen, som særlig fleksible og multifunksjonelle. Geviret av

¹³⁸ Jean Baudrillard, *The System of Objects*, 26

kvister kan raskt tas fra veggen og settes et annet sted og på en måte hvor det ikke lenger vil gi assosiasjoner til et gevir. De malte stripene nedover veggene uttrykker mer tydelig det midlertidige ved interiøret slik det er organisert nå. Disse momentene ved utstillingene er forenelige med Baudrillards tanke om hvordan symbolsk verdi, i en dypere forstand, og bruksverdi er blitt erstattet med organisatoriske verdier.¹³⁹ Interiørene Bøthun skaper vitner mer om objektive, kjølige relasjoner, lek og organisering enn som noe bunnet i emosjoner og affekt knyttet til interiørets ulike deler. I *Accomodating* fremstår tegningene inspirert av William Morris' tapeter på veggene som fleksible da en bare kan ta hvert enkelt ned og henge det opp et annet sted. En kan også tapetsere en vegg igjen og igjen, enkelt og etter for godtbeholdende. Andre elementer som en flyttbar ovn, en flyttbar lampe og et lite bord, en handleveske og et par Birkenstock-sandaler, synes alle midlertidig innpasset og kan raskt omplasseres i interiøret.

Baudrillard postulerer at tradisjonell god smak tidligere var knyttet til en poetisk diskurs, det var hemmelighetsfulle og enhetlige objekter som responderte hverandre i interiøret. I dag responderer ikke objekter hverandre, men kommuniserer. De har ingen individuell tilstedeværelse, men framstår som komponenter i en kode ved måten objektenes relasjoner er kalkulert.¹⁴⁰ Det moderne interiøret får ikke lenger betydning gjennom sentimentalitet eller affekt, men i kraft av interiørets innbyrdes forhold hva gjelder skapelsen av rom og et *miljø*. «Betydningene» til objektene i hjemmet går fra å være bestemt av tradisjonalismekoden hvor de er signifikater på et dypere nivå, til å bli en del av et selvrefererende hyperreelt system av utseender basert utelukkende på spillet av signifikanter.¹⁴¹ På denne måten innlemmer Baudrillard hjemmet i konsumpsjonens sfære og ideen om virkeligheten som dominert av simulakre.

I Bøthuns interiører synes ingenting å ha en historie, ingen tilstedeværelse, selv om samtlige objekter er fulladede med referanser. Med fraværet av en bruksfunksjon er det i kraft av det abstrakte at de ulike interiørelementene får betydning, deres funksjon er som tegn. Det er disse momentene ved Bøthuns interiørinstallasjoner som gjenkaller Baudrillards beskrivelse av det moderne interiøret.

¹³⁹ Op.cit., side 19.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Op.cit., side 18.

5.2 Mennesket som interiørdesigner

For Baudrillard er forandringen av vår relasjon til objektet definerende for overgangen til hypersivilisasjonen og en simulakral virkelighet. Forståelsen av og relasjonen til objektet, slik det gjennom historien har blitt direkte erfart i dagliglivet, var betinget av en forestilling om form som en absolutt skillelinje mellom innside og utside, form betraktet som en beholder hvis innhold var substans. På denne måten finner Baudrillard at objekter, og spesielt møbler, som beholdere av en indre natur, utover deres praktiske funksjon hadde en dypere mening som ikke lå evident i deres utside, men som tilhørte fantasien.¹⁴² Dette finner han forklarende på hvorfor vi involverer oss i objekter på et psykologisk plan. De gjenspeilte et helt verdenssyn hvor enhver entitet var som en «beholder av en indre natur», en oppfatning som i samtiden er i ferd med å bryte.¹⁴³

What we glimpse today in modern interiors is the coming end of this order of Nature; what is appearing on the horizon, beyond the break-up of form, beyond the dissolution of the formal boundary between inside and outside and the whole dialectic of being and appearance relating to that boundary, is a qualitatively new kind of relationship, a new kind of objective responsibility. As directly experienced, the project of a technological society implies putting the very idea of genesis into question and omitting all the origins, received meanings and "essences" of which our old pieces of furniture remained concrete symbols; it implies practical computation and conceptualization on the basis of a total abstraction, the notion of a world no longer given but instead produced, mastered, manipulated, inventoried, controlled: a world, in short, that has to be *constructed*.¹⁴⁴

Baudrillard holder frem at den «kjølige» organiseringen av tingene i det moderne hjemmet, selv om den fremstår som strengt objektiv, allikevel vil medføre en kraftfull kateksi.¹⁴⁵ Dette kommer til uttrykk i den minutiøse karakteren til mange interiørprosjekter, og mest av alt, i den umåtelige *viljen til å designe*. I det moderne interiøret skal alt være funksjonelt, alt skal kommunisere innbyrdes. Det skal ikke være noe mysteriøst eller hemmelighetsfullt, alt er organisert og derav klart.¹⁴⁶ Han beskriver det moderne mennesket som en «mental hypokonder», en som er besatt av en perfekt sirkulasjon av beskjeder og tegn. «Mannen, interiørdesigneren», er alltid «mannen av relasjoner og atmosfære» og til sammen utgjør dette «den funksjonelle mannen».¹⁴⁷ Menneske som interiørdesigner er ikke en eier eller en bruker, men en aktiv ingeniør av atmosfære. Interiørdesigneren dominerer, kontrollerer og beordrer objektene og finner seg selv i manipulasjonen og balanseringen av et tegnsystem.¹⁴⁸ Huset

¹⁴² Op.cit., side 26.

¹⁴³ Op.cit., side 27.

¹⁴⁴ Op.cit., side 27-28.

¹⁴⁵ (Katheksis) Kateksi i psykonalytisk teori er betegnelse på affektbinding til personer eller ting.

¹⁴⁶ Op.cit., side 28.

¹⁴⁷ Op.cit., side 40.

¹⁴⁸ Op.cit., side 25.

blir transformer fra å være det tradisjonelle «hjemmets arne» med historisk kontinuitet til et utstillingssted for konsumerisme og status.

Både *Accomodating* og *Deluxe Family* bærer preg av en omhyggelig organisering, slik som nevnt tidligere bærer utstillingene preg av en iherdig virksomhet. Det er lagt ned mye tid og arbeid i sammensetningen av interiøret og oppbygningen av enkelte objekter. Samtidig vitner installasjonene om et kjølig engasjement konsentrert om det strengt utvendige. Det samlede uttrykket gir gjenklang av Baudrillards oppfattelse av «mennesket som interiørdesigner», en som ikke «investerer seg selv i sine ting», men som allikevel utviser en sterk trang til å designe.¹⁴⁹

5.3 Samtidens hjeminnredning

Nordmenn ligger på verdenstoppen i bruk av penger på hjem og interiør. I 2015 bruker nordmenn over 100 milliarder på oppussing og møblering.¹⁵⁰ I større grad enn før byttes ting ut lenge før dets levetid er omme, slik at en verdiøkning ikke lenger er den fremste motivasjonen. Det handler ofte om estetikk og innredning fremfor vedlikehold, slik at en kan si at nordmenn er blitt tydeligere konsumenter hva gjelder hjemmet.¹⁵¹ Slik sett kan den iherdige virksomheten som kommer til uttrykk i Bøthuns interiørinstallasjoner ses i en spesifikt norsk kontekst og samtidens hyppige oppgradering av hjem og interiør.

Baudrillard begynte sine analyser av skiftet fra «tradisjonell bruksverdi» til estetikk og tegnverdi på 1960-tallet, og fant det sistnevnte betegnende for den senkapitalistiske virkeligheten som han senere skulle beskrive som hyperreell og fullstendig saturert av simulakre. Fenomenene Baudrillard trakk frem, som for eksempel en eskalerende vilje til å designe, utstrakt reklame for interiør og personalisering, for å beskrive dette skiftet i hvordan virkeligheten realiseres, er momenter som er mer utbredt i dag enn da Baudrillard begynte sine undersøkelser, og som gjør seg særlig aktuelle i en norsk kontekst.

Eva Reme skriver i *Hverdagsbilder – Selvbilder, om hjemmet som arena for estetisk praksis* at til forskjell fra 1800-tallets interiørforvaltere som var erfarne «husmødre» med sterk moral og en sans for det skønne¹⁵² og 1930-tallets vitenskapsmenn som skulle lære folk å bo funksjonelt og fornuftig, fremfor upraktisk og følelsesmessig, er fasitene for innredning i vår tid forsvunnet i takt med en økende liberalisme og individualisme. I dag presenteres en

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Linn Gjerstad, «Ja, vi elsker – å pusse opp» i *Bonansa*, 05.05.2015, <http://bonansa.no/artikkel/vi-bruker-nesten-70-milliarder-pa-huset-i-ar/>

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Eva Reme, «Hverdagsbilder – Selvbilder, om hjemmet som arena for estetisk praksis» i *Hverdag - festskrift til Brynjulf Alver*, red. av Arild Strømsvåg og Torunn Selberg, 127-141, (Stabekk: Vett og Viten, 1994), 127

stilpluralisme i interiørmagasiner hvor alt fra «shabby chic» til stram funkis fremstår som like aktuelt. Reme poengterer at denne stilpluralismen skiller seg fra historismen på 1880-tallet da det riktige nå tilsynelatende er en eliminering av regler og legitimering av valg, og med disse valgmulighetene frigjøres individet til å utforme egne selvbilder og identiteter gjennom interiørprosjekter.¹⁵³ I *The System of Objects* fra 1968 holder Baudrillard fram eksempler fra reklame som like gjerne kunne ha vært hentet fra dagens interiørmagasiner. Fraser som «til din egen smak», «til dine egne mål», «gjør det personlig», «atmosfæren vil være din egen»,¹⁵⁴ er fortellende om statusen det personlige har i samtidens interiørdesign. En kan velge hva en vil, så lenge interiøret blir et uttrykk for ens unike personlighet. Det unike og personlige kan rett og slett se ut til å ha blitt en ny regel.

Det er ikke tilfeldige objekter Bøthun har valgt å inkludere i sine interiørinstallasjoner. Et bord av Torbjørn Afdal, Wegners y-stol, et D2-magasin, et gevir og imitasjoner av William Morris' historisk og kulturelt anerkjente tapeter, er ikke nøytrale interiørelementer, men gjenstander som signaliserer en tydelig interesse for interiør og som forbindes med identitetsbyggende markører. Inger Kristin Nyholt skrev en hovedoppgave i sosiologi i 2007 hvor hun blant annet spør om hvordan innredning av hjemmet kommuniserer hvem vi er, både til oss selv og til andre.¹⁵⁵ Nyholt gjorde intervjuer og besøkte elleve kvinner i Oslo-området som alle befant seg i 30-årene. I 2007 sammenfalte Åsil Bøthun (1971) med denne demografien. Nyholt begrunnet utvalget med at det er denne gruppen, statistisk sett, som bruker mest penger på oppussing og innredning.¹⁵⁶

Nyholt informanter la stor vekt på at innredning skal være personlig og annerledes. Hun fant at kvinnene hun intervjuet etterstrebet et personlig uttrykk, begrunnet sine valg ut ifra personlige opplevelser og smak, og utelukkende anerkjente andre boligeiere hvis innredning reflekterte deres person eller personlige stil. En generell holdning var at et vellykket interiør reflekterer kompetanse, arbeid, flittighet, tid og en selvstendig smak. At det å innrede handler om å realisere et ekte og unikt selv, er en gjennomgående oppfatning i utvalget. Det er da paradoksalt at representasjonene for det ekte og unike synes i stor grad å være felles¹⁵⁷ da samtlige informanter i undersøkelsen sluttet seg til stilen «en blanding av nytt og gammelt», og dette også kan synes å være en interiørtrend.¹⁵⁸ Nyholt finner at denne

¹⁵³ Op.cit., side 128.

¹⁵⁴ Jean Baudrillard, *The System of Objects*, 26

¹⁵⁵ Inger Kristin Nyholt, «Hjem kan ikke kjøpes». *Kvinnens strategier og forståelser av hjeminnredning*. (Hovedoppgave i sosiologi, Universitetet i Oslo, 2007), 4

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Op.cit., side 107.

¹⁵⁸ Op.cit., side 98.

stilen er som en strategi for å «gjøre det riktig» og personlig, og at dette blir en avansert form for «kodemessig» balansekunst. Måten de intervjuede innreder og forvalter sine hjem på, fremtrer i høyeste grad som et identitetsprosjekt. De handler strukturelt, men føler seg forpliktet til å forklare det individuelt.¹⁵⁹

Interiørmagasiner og samtidsdiskursen hva gjelder innredningen av hjemmet for øvrig, er preget av en retorikk om at vi blir *mer oss selv* ved å anskaffe visse objekter til interiøret.¹⁶⁰ Dette er vel så aktuelt, om ikke enda mer påtrengende nå, som da Baudrillard skrev om mennesket som interiørdesigner i 1968.¹⁶¹ Underlagt denne retorikken er at personlighet ikke er noe fast og bestemt, ikke noe som kommer innenfra, men noe som konstrueres ved å manipulere med objekter som tegn. Bøthuns interiørinstallasjoner synliggjør dette paradokset ved at objektene hun benytter for å reflektere en unik identitet, bare vitner om en underkastelse overfor «koden» for riktig innredning, en innredning som ikke kan sies å være personlig, snarere *personalisert*. Uttrykket av midlertidighet og mobilitet i *Deluxe Family* og *Accomodating* gjør at interiørene ser ut som prosesser, og det kan knyttes til tanken om at en utvikler en personlig identitet i takt med interiørprosjektets fremdrift. Bøthun fanger opp noe aktuelt i samtidens interiørdiskurs i lys av Nyholts funn fra 2007 hvor informantene i stor grad implementerte seg selv i sine interiører. En frase som sier noe fundamentalt er «det skal være meg» –verken mer eller mindre.¹⁶²

Da objektene som gjør et interiør personlig, synes å være tilnærmet de samme for alle, er vi i det Baudrillard definerer som konsumpsjonens sfære. Hans mening var at konsumpsjon ikke lenger kunne defineres som anskaffelsen av objekter, heller ikke som middel for status, men at konsumpsjon nå må behandles som et kommunikasjonssystem, som et språk og som en kode bestående av tegn.¹⁶³ Slik kan en oppfatte interiørene til Bøthun, som et kommunikasjonssystem som forsøker formidle en identitet eller personlighet, men som i kodens begrensning, ender opp i et konformt uttrykk. Slik Baudrillard poengterer, er jakten etter distinksjon det som skaper konformiteten.¹⁶⁴

Bøthuns minutiøse oppbygning av interiørobjektene, den omstendelige karakteren til organiseringen av interiørenes ulike deler samt at objektene hun har valgt gjerne forbindes med identitetskonstruksjon, gir gjenklang av Baudrillards beskrivelse av mennesket som interiørdesigner. Denne trangen til å designe, og det generelt kraftige engasjementet for

¹⁵⁹ Op.cit., side 111.

¹⁶⁰ Op.cit., side 88.

¹⁶¹ Op.cit., side 25-30.

¹⁶² Inger Kristin Nyholt, «Hjem kan ikke kjøpes», 107

¹⁶³ Jean Baudrillard, *The Consumer Society*, 93

¹⁶⁴ Op.cit., side 92.

interiør, kommer også tydelig frem i Nyholts informanter hvor interiøret ikke bare skal gjenspeile kompetanse, arbeid, flittighet, tid og en selvstendig smak, men også være sfæren hvor en kan realisere et ekte og unikt selv. Dette kan uten vanskeligheter knyttes til Baudrillards oppfattelse av at individet finner seg selv i balanseringen av et tegnsystem og projiserer diskursen om seg selv i organiseringen av interiøret, hvor selve manøvrene i organiseringen får betydning som beskjeder til en selv og til andre.¹⁶⁵ Det tradisjonelle interiøret, i Baudrillards retorikk, var preget av en internalisert atmosfære hvor intimitet var en viktig verdi. Dette til forskjell fra det moderne interiøret som har en eksternalisert atmosfære hvor det viktige er informasjon, oppfinnsomhet, det å ha kontroll og være kontinuerlig åpen for objektive beskjeder/tegn.¹⁶⁶ Det er en praksis som utelukkende har med det utvendige å gjøre.

Baudrillard beskriver det konsumerende subjekt som selve organiseringen av tegnene,¹⁶⁷ eller kanskje tydeligere formulert; *personen* er immanent i de tegnene denne organiserer og har derfor selv forsvunnet for å bli restituert som tegn, som simulakre. En kan si at det som skapes og formidles i interiørprosjekter ikke er personlighet, men en syntetisk individualitet basert på det abstrakte ved tegn.

5.4 Oppsummering

Slik som vist ovenfor kan Bøthuns interiører, i sammenheng samtidige kvalitative og kvantitative undersøkelser av relasjoner til hjem og interiør, tolkes som en illustrasjon til Baudrillards beskrivelser av en simulakral virkelighet med utgangspunkt i kommodifiseringen av hjemmet. Bøthuns reformuleringer av hjemlige objekter kan tydelig tolkes som å gjenkalle Baudrillards idé om «mennesket som interiørdesigner», og sett i sammenheng med samtidsdiskursen hva gjelder hjem og interiør synes hun å peke på utpregede fenomener i en skandinavisk kontekst hvor Baudrillard stadig er aktuell, kanskje mer enn noen gang.

¹⁶⁵ Jean Baudrillard, *The System of Objects*, 24

¹⁶⁶ Op.cit., side 23.

¹⁶⁷ Jean Baudrillard, *The Consumer Society*, 192

6. Kroppen

Apart [...] from this latent terrorism, directed in *Elle* more particularly at women, what is interesting is the suggestion that one should revert back into one's own body and invest it narcissistically 'from the inside', not in any sense to get to know it in depth, but, by a wholly fetishistic and spectacular logic, to form it into a smoother, more perfect, more functional object for the outside world.¹⁶⁸

Referanser til kropp og ulike former for manipulering av kroppens utside er tydelig tilstede i installasjonene *Intentional Objects* og *Skulpturbiennale*. En paraply fra Burberry, et silkeskjerf fra Hermès og Hunter-støvler er tegn en i kroppen. Handleposer med logoer fra kosmetikk-merkevarer referer til en annen form for manipulasjon av kroppen.

Treningsapparatene i kontekst av Vigelands kroppslige skulpturer referer til en tredje kroppshåndtering. Felles for objektene i utstillingene er en interesse konsentrert om den eksplisitt utvendige kroppen, også konstatert ved at alt er redusert til overflate, objektene er ikke annet enn sine malte utsider, handleposene er tomme, ingenting har en praktisk funksjon foruten å være funksjonelle som tegn. I Baudrillards analyser utgjør kroppen og vår relasjon til den et sentralt tema i beskrivelsen av den nye hyperrealiteten og den simulakrale virkeligheten.

6.1 Den funksjonelle kroppen

Massemediene idealiserer en standardisert form for skjønnhet gjennom reklame og programinnhold, og motebildet påvirker i større eller mindre grad hvordan kvinner ser seg selv. Enhver kvinne deltar, på et eller annet nivå, i dette spillet som opprettholder milliardindustrier innenfor kosmetikk, hygiene og dietter. For noen spiller motemodellen en rolle i forsøk på å skape en ny kvinnelig versjon alle kan ettertrakte og begjære. Baudrillard fant derimot at motemodellens kropp ikke lenger må forstås som objekt for et begjær, men heller som et funksjonelt objekt, et forum av tegn hvor mote og det erotiske møtes og blandes:

It is no longer a synthesis of gestures, even if fashion photography puts all its artistry into re-creating gesture and naturalness by a process of simulation. It is no longer strictly speaking, a body, but a shape¹⁶⁹

I århundrer eksisterte det en insisterende vilje til å overbevise menneskene om at de ikke hadde en kropp, nå er det derimot slik at en hele tiden blir minnet på sin kropp, fremholder Baudrillard.¹⁷⁰ Han presiserer at dette er en *funksjonell kropp* som ikke lenger er «kjøtt» i religiøs forstand, og heller ikke arbeidskraft i industriell forstand, men en kropp som er

¹⁶⁸ Jean Baudrillard, *Consumer Society*, 131

¹⁶⁹ Op.cit., side 133.

¹⁷⁰ Op.cit., side 129

gjenoppdaget i sin materialitet som narsissistisk kultobjekt. Skjønnhet og erotikk er to viktige ledemotiv.¹⁷¹ Baudrillard forklarer at skjønnhetens etikk, som følger samme logikk som motens etikk, kan defineres som reduksjonen av alle konkrete verdier – «bruksverdiene» knyttet til kroppen som det seksuelle, det gestikulerende, det energiske – til en enkel funksjonell kropp, kropp som «bytteverdi» alene. Skjønnhetens *funksjon* er som tegnverdi, og gjennom denne abstraksjonen mister kroppen sin rot i virkeligheten og forsvinner i en utveksling av tegn.¹⁷²

Den allestedsnærværende kroppen i reklame, mote og massekultur, dyrkingen av det feminine og maskuline, hygiene, dietter, ungdommelighet og eleganse har, ifølge Baudrillard, ført til at kroppen, fremfor sjelen, fungerer som moralsk og ideologisk rettesnor. Han finner også kroppen som det ypperste konsumentobjektet, som kapital og fetisj, i den forstand at vi investerer i kroppen både økonomisk og psykisk.¹⁷³

In the consumer package, there is one object finer, more precious and more dazzling than any other [...] That object is the BODY. It's 'rediscovery', in a spirit of physical and sexual liberation, after a millennial age of puritanism; its omnipresence [...] in advertising, fashion and mass culture; the hygienic, dietetic, therapeutic cult which surrounds it, the obsession with youth, elegance, virility/femininity, treatments and regimes, and the sacrificial practices attaching to it all bear witness to the fact that the body has today become an object of *salvation*. It has literally taken over that moral and ideological function from the soul.¹⁷⁴

Baudrillard holder fram at denne nye appropriasjonen av kroppen ikke har noe å gjøre med en etablering av subjektets autonomi, men heller bør ses som en normativ og instrumentell tilpasning til et konsumpsjonssamfunn:

[...] one manages one's body; one handles it as one might handle an inheritance; one manipulate it as one of the many *signifiers of social status*.¹⁷⁵

I Bøthuns imitasjoner av treningsapparater i Vigeland-museet og i utstillingen *Intentional Objects* er kropp et sentralt tema, allikevel finnes ikke spor etter elementære kvaliteter ved menneskekroppen som seksualitet eller arbeidskraft. Realkroppen er ikke et tema i installasjonene, men heller ulike former for manipulasjon av den utvendige kroppen med tanke for hvordan den tar seg ut for en ytre verden. Det er nærliggende å tolke inn en problematisering av et kropps-konsept, slik Baudrillard formidler det, hvor kroppen i seg selv ikke oppfattes som annet enn tegn og glansfull overflate.

Bøthun opphøyer gjenstandene vi forbinder med skjønnhetspleie og kroppsdekorasjon ved måten de er iscenesatt i *Intentional Objects*-utstillingen. De presenterte

¹⁷¹ Op.cit., side 132.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Op.cit., side 129.

¹⁷⁵ Op.cit., side 131.

konsumpsjonsobjektene er kopier av kostbare merkevarer og brakt inn i gallerirommet får verdien som tillegges disse objektene en ny dimensjon. Bøthun trekker det ut i det parodiske da selv posene som er ment å inneholde eksklusiv kosmetikk er belyst og plassert på hvite sokler. Ved å plassere objektene som i en eksklusiv «boutique» og redusere alt til tegn, kan en lett fornemme Baudrillards idé om kroppen som konsumpsjonsobjekt av et finere slag.

Slik som nevnt tidligere, kan *Intentional Objects*-utstillingen oppfattes som et tegnsystem. Alle objektene som er presentert knyttes til manipulasjon av kroppen, og en kan forestille seg at projiseringen av disse tegnene på den utvendige kroppen vil resultere i en kropp behandlet som tegnsystem. I Bøthuns presentasjon av simulakrale objekter forbundet med manipulasjonen av kroppen som et tegnsystem, skinner ideen om kroppen som simulakre gjennom.

En omrokking av forholdet subjekt-objekt til en objekt-subjekt relasjon ligger til grunn for Baudrillards beskrivelse av en ny simulakral kropp. Det er objektet i form av mediasamfunnet som kommer før subjektet, og som skaper og legitimerer subjektet, både dets kropp og bevissthet. Dette gjør det mulig å sette opp mot hverandre en tidligere realkropp, en arkaisk og livsnær originalkropp og en medieskapt og abstrahert kroppsidentitet, en kropp som er resirkulert og omvandlet til simulakre.

De feministiske simulasjonskunstnerne på 70- og 80-tallet (Jammfør Hannah Wilke og Cindy Sherman) tematiserte kropp som simulakre, i Baudrillards forstand, ved å vise hvordan erfaringen av kroppen er betinget av en relativt ny mediekonsumerisme. Mediene tilveiebringer modeller og idealer som enhver kopierer og tilfører ens egen kropp, hvilket resulterer i en kropp som kopi av en modell foruten en original. Bøthuns treningsapparater i kontekst av Vigelands kroppslige og klassisk-inspirerte skulpturer viser at kroppen betraktet som simualkre strekker seg lengere i tid tilbake i historien enn til ankomsten av nye medier. Den perfekte autentiske kropp har aldri vært annet enn en forestilling, men idealene har alltid vært der.

6.2 Den feminine modellen

Baudrillard beskriver en differensiell modell som handler om det feminine og maskuline i *The Consumer Society*. Han forklarer at den maskuline modell fortsatt innebærer omstendighet og selektivitet, den moderne mann må vite hvordan å velge for å oppnå distinksjon. Dette til forskjell fra kvinnen hvor den feminine modellen oppfordrer henne til å gjøre seg 'valgbar' for mannen, ikke ved en selektivitet eller omstendelighet, men mer som i

en nytelsessyk og karaktersvak narsissisme.¹⁷⁶ Han hevder kroppen, i det hyperreelle, er redusert til estetisk/erotisk bytteverdi og at dette påvirker både det mannlige og kvinnelige, men at det er kvinnen som denne store erotiske/estetiske myten orkestreres rundt.¹⁷⁷

Individet i det funksjonelle konsumpsjonssamfunnet blir hele tiden oppfordret til å nyte seg selv. Dette er ikke en singulær form for nytelse, men en nytelse som handler mer om det kollektive – ved å glede seg selv kan en glede andre, mener Baudrillard. Det er særlig kvinnen som oppfordres til å nyte seg selv, da gjennom *myten om Kvinnen*, Kvinnen som kollektiv og kulturell modell for selvnyttelse. Når kvinnen nyter seg selv gjennom tegnene som utgjør den feminine modellen – det er denne modellen kvinnen konsumerer når hun 'personaliserer' seg selv – konsumerer hun seg selv. Dette er fordi hennes relasjon til seg selv er objektivisert og basert på tegn.¹⁷⁸ Identifiserbare tegn på forførelse og narsissisme er på forhånd gitt av modeller som er produsert industrielt av massemediene, og alle finner sin personlighet ved å leve opp til disse modellene.¹⁷⁹

Intentional Objects-utstillingen består i hovedsak av tegnobjekter ment for en kvinnekropp. Også objektene i *Skulpturbiennale* er treningsapparater en først og fremst ser kvinner velge i treningsstudioet. Det er objekter en forbinder med kvinnens midler for å kunne «ta vare på seg selv», pleie sitt ytre og nyte seg selv ved å «passe figuren», påføre kremer, sminke og pynte seg med luksuriøse klær. Slik som nevnt tidligere, bringer Bøthuns valg av objekter tankene til modeller i mediekulturen på samme tid som at objektene, paradoksalt nok, forbindes med differensierende og identitetsbyggende markører. At det er kvinnens konsumpsjon som det fokuseres på i utstillingene, kan ses i sammenheng med overvekten av skjønnhet- og nytelsesartikler rettet mot kvinnen i butikker, magasiner og reklame – slik det er i dag og slik det var da Baudrillard beskrev den feminine modellen i 1970.

6.3 Kroppen som moralsk imperativ

Slik Baudrillard beskrev lykken som med en stor ideologisk kraft, en lykke som tar opp og rommer myten om likhet, og som det i konsumsamfunnet må finnes synlige tegn på,¹⁸⁰ kan dette knyttes til kvinnen som kollektiv modell for selvnyttelse og ideen om at ved å glede seg selv kan en glede andre. Da alt i Bøthuns utstillinger er redusert til overflate, selv

¹⁷⁶ Op.cit., side 97.

¹⁷⁷ Op.cit., side 136.

¹⁷⁸ Op.cit., side 95.

¹⁷⁹ Op.cit., side 96.

¹⁸⁰ Op.cit., side 50.

treningsapparatene som også kan forbindes med forandring av kroppens indre, synes temaet å kretse om tegn på skjønnhet, helse og velvære utelukkende på den utvendige kroppen. Å være funksjonell i konsumpsjonssamfunnet innebærer at en må nyte seg selv, dette til gode for fellesskapet.

I dag florerer det av blogger, reklame og TV-programmer hvor lykken søkes i overflaten. Et godt eksempel kan være «feelgood-TV» som *Trinny og Susannah* hvor venner og familie er tilskuere til en mor eller datters «make-over» hvor de får nye klær, sminke, ny hårfarge og gjerne en klipp. Showet ender i at den som har «blitt ny» går på en catwalk, lik en motemodell, foran venner og familie hvor vi som seere samtidig får se tilbakeblikk på hvor ulykkelig vedkommende var før hun fikk et nytt ytre med hjelp fra Trinny og Susannah. Familien oppviser gjerne en sterk emosjonell begeistring for det nye utseende og forteller om hvor fint det er at mor eller datter nå endelig kan ha det godt med seg selv. Dette kan knyttes til Baudrillards idé om at en må manipulere med tegn på kroppens utside for å bekrefte at en er veltilpasset og lykkelig, at en blir møtt med sosiale sanksjoner om en ikke tar nøye hånd om sitt utseende blir eksemplifisert gjennom TV-programmer som Trinny og Susannah. Baudrillard ser realkroppen forsvinne til fordel for en funksjonell femininitet og en hyperreell kropp i den ekstensive manipulasjonen av kroppens ytre:

There is a great difference between having *self-worth* [*valoir*] by dint of natural qualities and *showing oneself off to best advantage* [*se faire valoir*] by subscribing to a model and conforming to a ready-made code. What we have in this latter case is a *functional femininity* in which all the natural values of beauty, charm and sensuality give way to the *exponential* values of (artificially achieved) naturalness, eroticism, 'figure' and expressiveness.¹⁸¹

Interessant i denne konteksten er Bøthuns prosjekt i kvinnebladet *Tara*, hvor hun samme år som *Intentional Objects*-utstillingen lot seg gjennomgå en «make-over» da hun opptrådte som fotomodell i forbindelse med kvinnebladet Taras modellkonkurranse *Tara-modell 40+ 2013*.¹⁸² Dette er en årlig kåring i bladet av modellegenskapene til kvinner over 40 år med premier som styling, spa-opphold, gavekort fra apotek og gavekort fra Akademiklinikken som tilbyr kosmetiske operasjoner og andre skjønnhetsbehandlinger.¹⁸³

Bøthun trekker i stor grad på personlige erfaringer hun gjør seg i arbeidet som flyvertinne og prosjekter/undersøkelser som *Tara-modell 40+* i sin kunstneriske virksomhet. Miljøene rundt moteverdenen og flyvertinnelivet inneholder mange tradisjonelle og konvensjonelle oppfatninger om kvinnerollen og Bøthuns direkte erfaringer med disse

¹⁸¹ Op.cit., side 96.

¹⁸² Tara. «Her er Tara-modellene 2013!» 06.05.15. <http://tara.no/tara-modellene/mot-tara-modell-asil-bothun-4174>

¹⁸³ Personlig kommunikasjon i møte med Åsil Bøthun, 25.03.15

arenaene er inspirasjon for arbeidene hennes.¹⁸⁴ Bøthuns undersøkende virksomhet kan sammenlignes med Sophie Calles prosjekt *The Hotel* (1981) hvor hun spionerte på hotellgjestenes eiendeler da hun jobbet som vaskehjelp.

6.4 Oppsummering

Ved at tegnene Bøthun presenterer med konnotasjoner til kroppens utside er gjenkjennelige fra samtidens motebilde og opphøyde til de nærmest ligner kultobjekter, insinuerer hun viktigheten i samtiden av å trekke ut av kroppen de synlige tegn på lykke, sunnhet og skjønnhet som til enhver tid er trendmessig riktig. I tråd med Baudrillards kroppskonsept, synes hun å understreke hvordan kroppen i samtiden behandles som glansfull overflate. Både med referansene til interiør og til kropp, påpeker Bøthun markante fenomener i samtiden som gjenkaller Baudrillards teori om simulakre.

Som med Bøthuns referanser til interiør, synes også temaet om kropp å gjøre seg spesielt aktuelt i en norsk kontekst. De illusjonistiske treningsapparatene omgitt av Vigelands kroppslige skulpturer, kan tolkes som en humoristisk kommentar til en norsk kultur hvor fysikk og det sportslige har stått mer sentralt enn estetikk og det mentale. En kan se nordmenns tendens til å følge de samme trender i sammenheng med en manglende tradisjon for estetikk, finner Bøthun. Luksusen vi omgir oss med kan i grunn leses som tegn på en usikkerhet.¹⁸⁵ Den økende estetiseringen av den norske kroppen og det norske hjemmet må også ses i sammenheng med den relativt nye velstanden.

Bøthun finner den norske kulturen mer fysisk orientert. Som datter av en general vokste hun opp delvis i Norge, USA og England, og gjennom jobben som flyvertinne samt opphold i en rekke kunstnerresidenser, blant annet i Paris, har kunstneren gode forutsetninger for å kunne se den norske kulturen utenfra. Det er sannsynlig at den utpregede «fitness»-trenden i Norge kan ses i sammenheng med en allerede sterk kultur for det fysiske og sportslige.

¹⁸⁴ Personlig kommunikasjon i e-post fra Åsil Bøthun, 08.05.15.

¹⁸⁵ Personlig kommunikasjon i møte med Åsil Bøthun, 25.03.15

7. Kunst i simulakrets æra

Baudrillards teori om simulakre og hyperrealitet fremstår som svært anvendelig i en undersøkelse av Bøthuns utstillinger. Hun har tydelige referanser til interiør, kropp og konsumentobjektet som også Baudrillard fokuserer på i sin beskrivelse av en ny virkelighetsrealisering. Objektene Bøthun iscenesetter er tydelig redusert til tegn, presentert som i et tegnsystem og gir gjenklang av Baudrillards begreper om personalisering, funksjonalitet og resirkulasjon som er sentrale for hans karakterisering av den hyperreelle og simulakrale virkeligheten.

Slik Bøthuns objekter hittil er blitt tolket, som konsumpsjonsobjekter og simulakre i Baudrillards betydning, er deres faktiske status som kunst blitt utelatt. En ser gjerne et motsetningsforhold mellom kunst og konsum, og Bøthuns objekter som simulakre, slik Baudrillard beskriver det, frarøver objektene deres egenskaper som stimulerende til erfaring og refleksjon. Baudrillard anvender kunsten, særlig i senere tekster, for å beskrive skiftet i hvordan virkeligheten realiseres. Kunsten hos Baudrillard blir som virkelighetens «siste skanse», når ikke kunsten lenger er autentisk, kan heller ikke noe annet være det. Avslutningsvis skal jeg nå undersøke hvordan en simulakral lesning av Bøthuns installasjoner kan forholde seg til Baudrillards posisjonering av kunsten.

7.1 Kunstens forsvinning

Det Baudrillard omfavnet hos Warhol var ikke kunstneren, men hvordan han ble en maskin. Både i kunsten og i hans stivnede persona maktet Warhol å gjøre det eneste mulige radikale i århundret ved å gi avkall på kunsten og gjøre konsumpsjonsvaren til en kunstform.¹⁸⁶ Warhol var for Baudrillard virkelig null i den forstand at han viste dette intet bak bildet: «He turns nullity and insignificance into an event that he changes into a fatal strategy of the image.»¹⁸⁷ Warhol gikk lengst i å vise kunstens forsvinning og hvordan kunsten var radikalt likegyldig til sin egen autenticitet.¹⁸⁸ I et intervju med Gaillard beskriver Baudrillard Warhol som den siste «originale» kunstner:

[...] Andy Warhol was the only artist at a time when art was caught up in a very important transitional movement, the only artist who was able to situate himself at the forefront, before all the changes. [...] Everything that characterizes his work – the advent of banality, the mechanized gestures and images, and especially his iconolatry – he turned all of that into an event of platitude. [...] Later on, others simulated it, but he was the great simulator, with no style to match!¹⁸⁹

¹⁸⁶ Sylvère Lotringer, «The Piracy of Art», 19

¹⁸⁷ Jean Baudrillard, «The Conspiracy of Art», 28

¹⁸⁸ Jean Baudrillard, «Towards the Vanishing Point of Art» (1987) i *The Conspiracy of Art*, 102

¹⁸⁹ Françoise Gaillard, «Starting From Andy Warhol» (1990) i *The Conspiracy of Art*, 43

Etter Warhol har kunstnere bare pretensiøst mimet ham.¹⁹⁰ Baudrillard omfavnet Warhol da han oppfattet ham som forut for sin tid, og original, i måten hvorpå han approprierte elementer fra populærkulturen og trivielle konsumpsjonsobjekter i en ødeleggelse av kunsten og kunstnerisk virksomhet. All påfølgende lek med kunstens konvensjoner og appropriasjon av elementer fra andre områder fører til at kunsten blir null, den er utelukkende *samtidig med seg selv* og kan ikke lenger være original når den er fanget i et gjenspeilende spill med tegn appropriert fra film, reklame og populærkultur for øvrig.¹⁹¹ Kunst gis mening på bakgrunn av samme betydingssystem som ethvert annet konsumpsjonsobjekt, følger på samme måte moten, og verdien bestemmes av markedet, og dette bryter ned dens kritiske potensial, finner Baudrillard.¹⁹² Han synes dermed å posisjonerer Warhol som forut for de største forandringene i kunstverdenen og virkeligheten for øvrig og finner ham original i kraft av å være «den første og beste» som viste transestetiseringen og kunstens forsvinning som et separat og autonomt fenomen.

Baudrillards kritikk av samtidskunsten tar en spesiell form. Han fordømmer ikke kunsten for mangel på estetiske kvaliteter, like lite som at han trekker frem enkelte kunstnere eller verk og sier de er dårlige. Han kritiserer heller ikke deltakerne i «konspirasjonen», kunstforhandlere, kritikere og kuratorer i den institusjonaliserte kunstverdenen. Han tar heller opp hvordan kunsten presenterer seg som «null» og hvordan dette forhindrer enhver form for kritisk distanse til den. Rex Butler forklarer det som at verker forsøker å innta en metaposisjon hva gjelder bedømmelsen av dem, slik at bedømmelsen blir på samme tid uttømt på forhånd og gjort overflødig.¹⁹³ Baudrillard ser kunsten utøve samme selvforringelse som han også ser skjer med seksualitet, politikk og økonomi. I alle disse områdene ser vi en inkorporering av dets "andre" eller dets motsats, som får den følgen at en kritikk gjøres overflødig.¹⁹⁴

All [pornography] can do is make a final, paradoxical wink – the wink of reality laughing at itself in its most hyperrealist form, of sex laughing at itself in its most exhibitionist form, of art laughing at itself and at its own disappearance in its most artificial form, irony. In any case, the dictatorship of images is an ironic dictatorship. Yet this irony itself is no longer part of the accursed share. It now belongs to insider trading [...] Of course, all of this mediocrity claims to transcend itself by moving art to a second, ironic level. But it is just as empty and insignificant on the second as the first level. The passage to the aesthetic level salvages nothing; on the contrary, it is mediocrity squared. It claims to be null – 'I am null! I am null!' – and it truly is null [...] The flip side of this duplicity is, through the bluff on nullity, to force people *a contrario* to give it all some importance and credit under the pretext that there is no way that it could be so null, that it must be hiding something. Contemporary art makes use of this uncertainty, of the impossibility of grounding aesthetic value judgments, and speculates on the

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Jean Baudrillard, «Art... Contemporary of itself» (2003) i *The Conspiracy of Art*, 89

¹⁹² Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, 110

¹⁹³ Rex Butler, «Baudrillard's taste» i *Jean Baudrillard. Fatal theories*, 50

¹⁹⁴ Op.cit., side 51.

guilt of those who do not understand it or who have not realized that there is nothing to understand.¹⁹⁵

Slik Baudrillard beskriver resirkulasjonen av alt som har gått tapt i hypervirkeligheten (kropp, personlighet, natur, politikk, sex osv.), som blir reetablert som tegn og simulakre, faller ikke kunsten utenfor dette nye fatalistiske systemet. Slik det er med alt annet som har forsvunnet, blir kunsten idet den svinner hen inn i den eksisterende verden og integreres i dagliglivet, fremtvunget igjen og opphausset av kunstetablisementet.¹⁹⁶

Det er tydelig at Baudrillard bruker samtidskunsten som middel i sin argumentasjon for skiftet i hvordan virkeligheten realiseres. Han mener kunsten må få spesiell behandling da den er ment å skulle unnsnippe det banale i høyest mulig grad. At den har monopol på en viss sublimitet og transcendent verdier. Dette mener han er grundig feil. En må kunne kritisere kunst på samme måte som alt annet.¹⁹⁷

What I am objecting to is aesthetics, this surplus value, this cultural exploitation through which the proper value disappears. We no longer know where the object is. Only the discourse surrounding it or the accumulated views end up creating an artificial aura...¹⁹⁸

Baudrillards beskrivelse i *The System of Objects* av objektet hvis funksjonalitet ikke har noe med tilpasning til et mål å gjøre, men heller er noe tilpasset et system,¹⁹⁹ omhandler i like stor grad kunstobjektet. Objektene får sin mening i relasjon til hverandre som tegn, og ikke i kraft av en egenverdi, slik at det vi konsumerer *er et tegnsystem* og dette gjelder også for det estetiske systemet.²⁰⁰ Kunst er gjort funksjonelt, og er som alt annet, redusert til tegn, til et bilde uten bakside, slik at det er gjort operasjonelt innenfor konsumpsjonssystemet. Det er en del av den «kulturelle sfæren» eller den simulakrale virkeligheten, som vi ikke kan unnsnippe eller komme forbi. I Baudrillards logikk og i hans forventning om hva kunst *bør* være, er kunsten nødvendigvis forsvunnet i det immanente tegnsystemet (*Integral reality*) som umuliggjør enhver form for transcendens.

7.2 Baudrillards smak

Til tross for at Baudrillard hevder han ikke har noen nostalgi for «gamle estetiske verdier»,²⁰¹ kommer det til uttrykk i *The Conspiracy of Art* et temmelig ekstravagant syn på kunst, en får et inntrykk av hva Baudrillard mener kunst ideelt sett bør være. Som Kellner poengterer i *The Art Conspiracy* er det flere steder Baudrillard implisitt tilkjenner et ideal som nærmer seg

¹⁹⁵ Jean Baudrillard, «The Conspiracy of Art» i *The Conspiracy of Art*, 26, 27 og 28

¹⁹⁶ Op.cit., side 28.

¹⁹⁷ Geneviève Breetrette, «No Nostalgia for Old Aesthetic Values», 61-62

¹⁹⁸ Catherine Francblin, «La Commedia dell'Arte» (1996) I *The Conspiracy of Art*, 71

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Ibid.

²⁰¹ Geneviève Breetrette, «No Nostalgia for Old Aesthetic Values», 63

tradisjonelle konsepter om revolusjonær avantgardekunst, hvori kunsten skal skape en ny verden og sørge for tilgang til en estetisk dimensjon som transcenderer dagliglivet.²⁰² Kellner trekker frem et sitat fra *Art... Contemporary of itself* for å illustrere Baudrillards oppfattelse av hva kunst bør være:

The adventure of modern art is over. Contemporary art is only contemporary of itself. It no longer transcends itself into the past or the future. Its only reality is its operation in real time and its confusion with this reality.²⁰³

Selv om Baudrillard ikke er opptatt av å bestemme hva som er god og hva som er dårlig kunst, og påstår han ikke er nostalgisk over det som har gått tapt i den nye samtidskunsten, kommer det frem at han har preferanser for kunst som han beskriver med begreper som «aura»²⁰⁴ det «sublime»²⁰⁵ og «genialitet».²⁰⁶ I et senere intervju (2001) med Sylvère Lotringer forklarer Baudrillard at kunst egentlig handlet om å skape en annen scene, skape noe annet enn virkeligheten.²⁰⁷

For art, reality is nothing. I wouldn't call classical art figurative. It was like a desire for seduction – it was a song. The purpose of art is to invent a whole other scene. [...] At bottom, art never concerned itself with the question of reality in its right form.²⁰⁸

Dette finner han varte frem til det 19.århundre hvor kunsten vendte seg mot virkeligheten for å dekonstruere den. Alt skulle gjøres i frigjøringsens navn og når kunst og virkelighet frigjorde seg på samme tid, kansellerte de hverandre, dette i motsetning til tidligere hvor de beriket hverandre.²⁰⁹ Duchamps introdusering av readymaden var ikke konseptuell, det var en form for terrorisme, en virkelig utfordring, forteller Baudrillard.²¹⁰ Duchamp representerer slutten på estetiske prinsipper:

Now the system devours and surrounds you. And yet it still left a mark. Sequels coming from before this "revolution" – as it has been called – still are being assimilated in the integral reality that art now is part of. [...] The circuit is complete, and we have achieved *intergal reality* in that sense. However hard you try, you can't escape it. [...] contemporary art is... purely contemporary. [...] It closed this circle.²¹¹

²⁰² Douglas Kellner, «The Art Conspiracy», 99

²⁰³ Jean Baudrillard, «Art... Contemporary of itself», 89

²⁰⁴ Jean Baudrillard, «Towards the Vanishing Point of Art», 108

²⁰⁵ Op.cit., side 106.

²⁰⁶ Op.cit., side 108.

²⁰⁷ Sylvère Lotringer, «Too much is Too Much» (2001) i *The Conspiracy of Art*, 77

²⁰⁸ Op.cit., side 77-78.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Baudrillard forklarer at først i etterkant ble readymaden konseptuell, og konstaterer at praktisk talt alt som som gjøres i dag er «readymade». Op.cit., side 79.

²¹¹ Op.cit., side 79.

7.3 Kunstens overskridende potensial

Selv om det skulle være umulig å ha et perspektiv på samfunnet i den simulakrale forståelsen av virkeligheten, gjør Baudrillard allikevel et forsøk på kritikk, og om en ser Bøthun i et Baudrillardsk perspektiv, kan hun synes å gjøre det samme. Både Baudrillard og Bøthun overskrider simulakret da de er i stand til å synliggjøre det, anvende det for å si noe om samtiden, om enn det er dagsaktuelt eller fremtidsrettet.

Baudrillards forkastelse av samtidskunsten er tilsynelatende betinget av hans noe gammelmodige normative prinsipper for kunsten. Interessant hva gjelder Bøthuns kunst i lys av Baudrillards teori om simualkre og hyperrealitet er kanskje ikke spørsmålet om hva kunst ikke lenger er, men hva det nå kan være. Når virkeligheten er blitt estetisert i den grad at den ligner kunst, slik Baudrillard foreslår, blir kanskje kunsten vårt eneste middel for å danne nye tanker om virkeligheten? Om en skal tolke det baudrillardske virkelighetsperspektivet bokstavelig, lar det seg vanskelig forklare hvordan dette skulle foregå. Allikevel viser både Baudrillards filosofi og Bøthuns kunst *at* det gjøres, de stimulerer til nye måter å se virkelighet på og overskrider på denne måten simulakret. I det hyperreelle, hvor vår erfaring av det virkelige er totalt saturert av skinnbilder og hvor kunsten på lik linje med alt annet i en transeestetisert verden ikke kan stimulere til refleksjon – hvor vi som individer er fullstendig immanente i tegnsystemet som utsletter enhver mulighet for transcendens – så er Bøthuns kunst, så vel som Baudrillards teori, en overskridelse av dette systemet. Noe jeg håper denne undersøkelsen har lyktes i å formidle.

For Baudrillard er samtidskunsten forringet fordi den utelukkende er *samtidig med seg selv*, den skaper ingen ny virkelighet, skuer hverken bakover eller fremover. På denne måten finner Baudrillard at kunsten ikke lenger kan transcendere virkeligheten, men bare eksistere i et gjenspeilende spill med den samtidige verden.²¹² Allikevel synes Bøthuns kunst å få sin transcendentale kvalitet nettopp fordi vi oppfatter den som «samtidig med seg selv». Installasjonene gir mening i en samtidig forbrukskultur, og i kraft av de simulakrale fremstillingene stimulerer kunsten til refleksjon over denne kulturen. Det faktum at objektene er posisjonert som kunst og redusert til tegn og simulakre, bringer betrakteren til refleksjon over objektenes ontologi og vår relasjon til dem, og at objektenes karakteristika oppleves som kjente i samtidens miljø forsterker effekten av transcendens i en betrakter. En opplever de velkjente objektene på en ny måte. Bøthuns installasjoner kan dermed tillegges kunstneriske verdier Baudrillard selv anser som normative prinsipper ved å vise simulakre som

²¹² Jean Baudrillard, «Art... Contemporary of itself», 89

tilsynskomster og parodierte en samtidsaktuell virkelighetsforståelse.

7.4 Avslutning

Baudrillard har utviklet det han selv gir betegnelsen «fiksjonsteori», det han også kaller «simulasjonsteori» og «forventningsteori». Denne typen teori søker å simulere, begripe og forutse historiske tilfeller han mente overgår enhver form for moderne teori. Han hevdet den samtidige situasjonen er mer fantastisk enn science fiction i sin mest fantasifulle form, eller enhver form for teoretisering over et fremtidig samfunn. Kellner finner at Baudrillards verker kan leses på denne måten som science fiction, en teori som forutser fremtiden ved å overdrive tendenser i samtiden, og som søker å tilveiebringe tidlige advarsler på hva som kan skje hvis samtidige trender fortsetter.²¹³

Slik som tidligere nevnt så Baudrillard aldri sin teori som noen sannhetsdiskurs. Det særdeles lekne retoriske språket og de motsetningsfylte argumentasjonsmetodene forsøker i seg selv å simulere de nye tilstandene. Det kan i denne sammenhengen nevnes at Baudrillards angivelige Ecclesiastes-sitat – «...The simulacrum is true», som innleder kapittelet *The precession of simulacra*, er falskt. Det har han funnet på selv.²¹⁴ Hans tenkning var i høyeste grad eksperimentell. Og da han i tillegg til sine mange (i alle fall tilsynelatende) paradokser, også anvendte ironien i sitt språk, virker det som om han unndrar seg enhver objektiv, vitenskapelig kritikk. Som leser står en tilbake i undring over om en *egentlig* har forstått hans tenkning. Uansett er hans radikale ideer om subjektet, realkroppens fremmedgjøring, hans tanker om den konforme kommersialisering og hans skrekkvisjon om en virkelighetserfaring betinget av simulakre, høyaktuell i et stadig eskalerende teknologisk mediesamfunn. At Bøthuns objekter som er redusert til tegn og simulakre oppleves som så relevant i vår samtid fremstår som en kunstnerisk bekreftelse på det.

²¹³ Douglas Kellner, «The Art Conspiracy», 92

²¹⁴ Mike Gane, «Baudrillard's sense of humor» i *Jean Baudrillard. Fatal theories*, 165

Bibliografi

- Barthes, Roland. «Kunsten, denne gamle tingen». I *Tegnets tid – utvalgte artikler og essays*. Oversatt og redigert av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax Forlag A/S, 1994.
- *Mythologies*. Overs. av Annette Lavers. New York: The Noonday Press, 1972.
- «Rhetoric of the image». I *Visual Culture: the reader*, 33-40. Red av. Jessica Evans og Stuart Hall. California: SAGE Publications Ltd, 1999
- *The Fashion System*. Berkeley og Los Angeles: University of California Press, 1990
- Baudrillard, Jean. «Amerika». Overs. av Knut O. Eliassen og Are Eriksen. Oslo: Abstrakt forlag, 2007
- «Billedets onde ånd». I *Hinsides det sande og det falske eller billedets onde ånd*. København: Det kongelige danske kunstakademi, 1989
- «Objects, Images, and the Possibilities of Aesthetic Illusion». I *Jean Baudrillard: Art and artefact*, redigert av Nicholas Zurbrugg, 7- 18. London, Thousand Oaks, CA, New Delhi: Sage Publications, 1997.
- «Transpolitics, transsexuality, transaesthetics». I Jean Baudrillard: *The disappearance of art and politics*, redigert av William Stearn og William Chaloupka, New York: St Martin's Press, 1992.
- «Xerox og det uendelige». I *Kulturens digitale felt. Essays om informasjonsteknologiens betydning*. Red. av Terje Rasmussen og Morten Søby. Oslo: Aventura Forlag A/S, 1993
- *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St. Louise: Telos Press, 1981.
- *I skyggen av de tause majoriteter eller Den sosiale ordens endelikt*. Overs. av Per Buvik. Oslo: Cappelen Forlag, 1991
- *Simulacra and Simulation*. Overs. av Sheila Faria Glaser. USA: University of Michigan Press, 1994.
- *Symbolic Exchange and Death*. Overs. av Iain Hamilton Grant. London: Sage Publications Ltd, 1993
- *The Conspiracy of Art. Manifestos, Interviews, Essays*. Red. av Sylvère Lotringer. Overs. av Ames Hodges. New York og Los Angeles: Semiotext(e), 2005.
- *The Consumer Society. Myths and Structures*. Overs. av Chris Turner. London: SAGE Publication Ltd, 2012.
- *The System of Objects*. Overs. av James Benedict. London: Verso, 1996

- *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. Overs. av James Benedict.
- *Seduction*. Overs. av Brian Singer. New York: St. Martin's Press, 1990
- Benjamin, Walter. «Kunstverket i reproduksjonsalderen». Overs. av Torodd Karlsen. I *Estetisk teori. En antologi*, redigert av Kjertsi Bale og Arnfinn Bø-Rygg, 214-239. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Butler, Rex. *Jean Baudrillard. The Defence of the Real*. London: Sage Publications Ltd, 1999
- Camille, Michael. «Simulacrum». I *Critical Terms for Art History*. Red. av Robert S. Nelson og Richard Shiff, 31-44. Chicago: University of Chicago Press, 1996
- Chicago, Judy og Schapiro, Miriam. «Female Imagery». I *Feminism and Culture Reader*, 40-43. Red. av Amelia Jones. London og New York: Routledge, 2003
- Christensen, Christa Lykke, Birgitte Rasmussen Hornbek, Britta Timm Knudsen, Karen Klitgaard Povlsen, Peter Brix Søndergaard, Bodil Marie Thomsen. *Slidser: En bog om mode*. Århus: Modtryk, 1986
- Clarke, B. Davis, Marcus A. Doel, William Merrin og Richard G. Smith (red.) *Jean Baudrillard. Fatal theories*. Abingdon, Oxon og New York: Routledge, 2009
- Crimp, Douglas. «Pictures». *October* Vol. 8 (vår 1979): 75-88
- Danto, Arthur C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997
- Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black & Red, 1983
- Deluze, Gilles. «The Simulacrum and Ancient Philosophy». I *The Logic of Sense*. Red. av Constantin V. Boundas. Overs. av Mark Lester, 253-265. New York: Columbia University Press, 1990.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alan Bois og Benjamin Buchloh (red.). *Art Since 1900: Modernism Antimodernism Postmodernism*. London: Thames & Hudson Ltd, 2004.
- Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*. USA: Bay Press, 1983
- *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. London: The MIT Press, 1996
- Freud, Sigmund. «Fetishism». I *Visual Culture: the reader*, 324-326. Red. av. Jessica Evans og Stuart Hall. California: SAGE Publications Ltd, 1999
- Gane, Mike. *Baudrillard. Critical and Fatal Theory*. London, USA og Canada: Routledge, 1991
- *Baudrillard's Bestiary. Baudrillard and Culture*. London, USA og Canada: Routledge, 1991

- «Game With Vestiges». I *Baudrillard Live. Selected Interviews*, 81-98. London: Routledge, 1993
- *Jean Baudrillard. In Radical Uncertainty*. London: Pluto Press, 2000
- Genosko, Gary. *Baudrillard and Signs. Signification Ablaze*. London, USA og Canada: Routledge, 1994
- Grace, Victoria. *Baudrillard's Challenge: A Feminist Reading*. USA og Canada: Routledge, 2000
- Gudjonsson, Ida. *Det Nye gjennom 50 år. En granskning av idealkvinnen og den impliserte leser av magasinet Det Nye*. Masteroppgave i medievitenskap. Universitetet i Bergen. 2008
- Haraway, Donna. «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century». I *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, 149-181. New York: Routledge, 1991.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 1989
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Illustrert nytt opptrykk. Durham NC: Duke University Press, 1991
- Jennings, Bryant og Susan Thompson. *Fundamentals of Media Effects*. Første utgave. New York: McGraw-Hill Higher Education, 2002
- Jones, Amelia. *Body Art, Performing the Subject*. Minneapolis og London: University of Minnesota Press, 1998
- Kellner, Douglas. *Baudrillard: A Critical Reader*. Red av. Douglas Kellner. Cambridge, Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1994
- *Critical Theory, Marxism, and Modernity: Development and Contemporary Relevance of the Frankfurt School*. Cambridge: Polity Press, 1989
- Knudsen, Britta Timm. «Mellem maskerade og simulakrum». I *Maskerade –teori, tekst, bilder*, 30-48. Red. av Charlotte Engberg og Bodil Marie Thomsen. Århus: Århus universitetsforlag, 1992
- Krauss, Rosalind. «Cindy Sherman: Untitled». I *Cindy Sherman*, 97-137. Red. av J. Burton. London: October Files 6, The MIT Press, 1993
- Lane, J. Richard. *Jean Baudrillard*. USA og Canada: Routledge, 2000
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media*. New York: McGraw-Hill, 1984
- Nyholt, Inger Kristin. «Hjem kan ikke kjøpes». *Kvinnens strategier og forståelser av hjeminnredning*. Hovedoppgave i sosiologi. Universitetet i Oslo. 2007.

- Owens, Craig. *Beyond Recognition, Representation, Power and Culture*. Berkeley, Los Angeles og Oxford: University of California Press, 1992
- Pitsillides, Stacey og jefferies, Janis. Narrating the Digital: The Evolvment of Memento Mori. I *Digital Legacy and Interaction. Post-Mortem Issues*, 83-101. Red. av Cristiano Maciel og Vinicius Carvalho Pereira. New York og London: Springer, 2013
- Reme, Eva. «Hverdagsbilder – Selvbilder, om hjemmet som arena for estetisk praksis». I *Hverdag - festskrift til Brynjulf Alver*. Red. av Arild Strømsvåg og Torunn Selberg, 127-141. Stabekk: Vett og Viten, 1994.
- Risholt, Birgit. *Zero energy reovation of single family houses*. Thesis for the degree of Philosophiae Doctor. Norwegian University of Science and Technology. Faculty of Architecture and Fine Art. 2013
- Riviere, Joan. «Kvindelighed som maskerade» I *Maskerade -teori, tekst, billeder*, 191-203. Red. av Charlotte Engberg og Bodil Marie Thomsen. Århus: Århus universitetsforlag, 1992
- Røssaak, Eivind. *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*. Oslo: Fagbokforlaget, 2005
- Ryan Bishop. *Baudrillard Now: Current Perspectives in Baudrillard Studies*. Cambridge: Polity Press, 2009
- Søndergaard, Peter Brix. «Cindy Sherman -den lysskrevne maskerade». I *Maskerade -teori, tekst, billeder*, 50-76. Charlotte Engberg og Bodil Marie Thomsen. Århus: Århus universitetsforlag, 1992
- Toffoletti, Kim. *Baudrillard Reframed. Interpreting Key Thinkers for the Arts*. London og New York: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2011
- *Cyborgs and Barbie Dolls: Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*. London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2007
- Zurbrugg, Nicholas. *Jean Baudrillard. Art and Artefact*. London: Sage Publications, 1997

Nettsider

- Akman, Kubilay. «Orlan and the Work of Art in the Age of Hyper-mechanical Organic Reproduction». *International Journal of Baudrillard Studies*. Volume 3, nr. 1 (2006) 23.05.2015. http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol3_1/akman.htm
- Bjerke, Mona Pahle, «Kunstig og kulørt» *NRK Kultur og underholdning*. 10.01.2014. <http://www.nrk.no/kultur/kunstig-og-kulort-1.11459697>.

- Brodtkorb, Helena. «Materialisten» *Fineart*. 03.05.2015.
http://www.fineart.no/doc/aasil_boethun.
- Bøthun, Åsil CV. 06.05.2015. <http://asilbothun.com/cv.html>
- Bøthun, Åsil. *Hjemmefronten*. Hovedfagsoppgave ved institutt for farge. *SHKS, KHIO*. Des. 2001. http://asilbothun.com/pdf/Hjemmefronten_tekst.pdf.
- Dagbladet. *Slik får du nytt kjøkken*. Publisert 19.01.2012.
<http://www.dagbladet.no/2011/06/06/magasinet/sondag/interior/kjokken/oppussing/16817374/>
- Enge, Marianne. «Klipp og lim-originaler.» *Kunsthåndverk* 31, 119 (2011): 38-39.
<http://www.agderkunst.no/wp-content/uploads/2011/11/Anmeldelse-Åsil-Bøthun-AKS.pdf>.
- Gjerstad, Linn. «Ja, vi elsker – å pusse opp.» *Bonansa*. 05.02.2015
<http://bonansa.no/artikkel/vi-bruker-nesten-70-milliarder-pa-huset-i-ar/>.
- Krogvig, Ingvild. «Tingenes uutholdelige letthet.» *Morgenbladet*. 17.01.2013.
http://morgenbladet.no/kultur/2013/tingenes_uutholdelige_letthet#.VUXy2FzVuvv.
- Lie, Truls. «Kunsten å forsvinne.» *le monde diplomatique*. 12.04.2015.
<http://www.lmd.no/?p=1540>.
- Nilsen, Sten. «Å begripe hjemmet» *Kunst+* (2010) 03.05.15.
<http://asilbothun.com/pdf/artikkel%20norske%20kunstforeninger.pdf>.
- Nyaas, Tone Lyngstad. *Vising*. Drammen Museum. 2004. 29.05.2015.
<http://asilbothun.com/pdf/Visningtekst.pdf>
- Stoltenberg, Hanna. «Hun gjør hverdagsprodukter til kunst.» *Aftenposten. Innsikt*. 12.01.2014. <http://www.aftenposten.no/fakta/innsikt/Hun-gjor-hverdagsprodukter-til-kunst-7426328.html>.
- Tara. «Her er Tara-modellene 2013!» 06.05.15 <http://tara.no/tara-modellene/mot-tara-modell-asil-bothun-41?4>

Figurer

1. Åsil Bøthun. *Intentional Objects*. 2013.

http://asilbothun.com/works/2013_intentional_objects/intentional_02.html



1.1 *Still life (Cosmetic Shopping Bags).*



1.2 *Hermeneutic dream (Chasse en Inde).*



1.3 *I made it. (Burberry Umbrella).*



1.4 *Hunter.*



1.5 *Coffee Table Companion (D2).*



1.6 *A deconstructed wishbone (Wegners Y-chair).*



1.7 *Ralph Playing Polo.*

2. Åsil Bøthun. *Skulpturbiennale*. 2003.

http://asilbothun.com/works/2005_skulpturbiennale/skulpturbiennale_01.html



2.1 *Banalsplit I og II*



2.2 Banalsplit I og II

3. Åsil Bøthun. *Deluxe Family*. 2008.
http://asilbothun.com/works/2008_deluxefamily/deluxe_01.html



3.1



3.2



3.3



3.4

4. Åsil Bøthun. *Accommodating*. 2005.

http://asilbothun.com/works/2005_accommodating/accommodating_01.html



4.1



4.2



4.3



4.4